# cinéma 75

CINEMA PORTUGAIS
CINEMA ET HISTOIRE
EISENSTEIN
EN FRANÇAIS
CINEMA DE BELGIQUE

NUMERO
199
JUIN 1975

# cinéma 75

**6, RUE ORDENER**
**75018 PARIS**

**TELEPHONE 208.72.93**

**TARIF DES ABONNEMENTS**
pour 10 numéros

| | |
|---|---|
| France : | 69 F |
| Belgique et Suisse : | 75 F |
| Autres pays : | 90 F |
| Membres F.F.C.C. : | 59 F |
| | (avec talon) |

**REGLEMENT :**

- par C.C.P. : Centre La Source 34.120.44
- par chèque bancaire : à l'ordre de F.F.C.C. - Cinéma 75

**CHANGEMENTS D'ADRESSE**

- joindre 2 F en timbres
- faire parvenir avant le 15 du mois

- **RELIURES** (pour 10 numéros) : 15 F

**FORMULES POUR ABONNEMENT, COMMANDE D'INDEX ET ANCIENS NUMEROS**

- voir au sommaire leur pagination.

Sur toute correspondance, préciser « Administration » ou « Rédaction ».

**PUBLICITE**

INFORMATION 2000
32, Rue Le Peletier - 75009 PARIS
Tél. : 770.40.18

# LE GUIDE DU SPECTATEUR

## édité par la FÉDÉRATION FRANCAISE DES CINÉ-CLUBS

**REDACTEUR EN CHEF :**
GASTON HAUSTRATE

**COMITE DE REDACTION :**
ALBERT CERVONI, CLAUDE MICHEL CLUNY, GERARD FROTCOUTAZ, FRANTZ GEVAUDAN, JACQUES GRANT, MICHEL GRISOLIA, RAYMOND LEFEVRE, JEAN-LOUP PASSEK, DOMINIQUE RABOURDIN, TRISTAN RENAUD.

**COMMISSION F.F.C.C. :**
JEAN-PIERRE PIQUEMAL (Président FFCC), FRANCOISE CALVEZ, ANNIE PIQUEMAL (Secrétaires Générales), HELENE BLANC (Trésorière), MIREILLE AMIEL (Déléguée Générale FFCC), JACQUES CHARMATZ, GEORGES MALGOUYARD, DANIEL OLLIVE, JEAN-PIERRE LE PAVEC, GEORGES SUTRA.

★

**DOCUMENTATION** : RENE GIEURE

★

Correspondance administrative et rédactionnelle :
**6, RUE ORDENER - PARIS 18e**
**TEL. : 208.72.93**

★

Imprimerie spéciale de Cinéma 75 - 76 Yvetot.

SOMMAIRE


4 **ACTUELLES**

RUBRIQUE 15 /15
LES INTERROGATIONS DU MOIS
LETTRE DE BRUXELLES

16 **ACTUALITE DU CINEMA DU TIERS-MONDE**

SEMAINE SALAH ABOU SEIF
APRES ROYAN
APRES MILAN
CINEMA D'ALGERIE
LE FESTIVAL DE KELIBIA

28 **CINEMA AU FEMININ**

TRIBUNE LIBRE

**LES FILMS DU MOIS**

A PROPOS DE WAHARI
VISCONTI ET LA POLITIQUE
SAMJINES OU LE FOQUISME PRINCIPAL
COURRIER DES LECTEURS


# CINEMA PORTUGAIS : TOUT COMMENCE...

Panorama historique
**par Jean-Pierre Brossard**
Trois entretiens
**par Rui Moguera**

**34**

# EISENSTEIN EN FRANÇAIS

**58** Réflexions sur des traductions
**par Barthélémy Amengual**

# CINEMA ET HISTOIRE

**80** Après Valence : des conclusions
**par Jacques Grant**

# CINEMA DE BELGIQUE

**97** Notes sur une semaine


Nos photos de couverture :
Delphine Seyrig dans
**India Song**
de Marguerite Duras
**Le Cuirassé Potemkine**
d'Eisenstein


**NUMERO 199**
**JUIN 1975**

# 15/15

**Mardi 15 avril**

*Fusion des actualités Pathé et Gaumont. Destinée à concurrencer les journaux télévisés, une nouvelle formule serait envisagée : un magazine d'une dizaine de minutes. Des réalisateurs comme Godard, Malle et Lelouch seraient pressentis.*

**Vendredi 18 avril**

*Ouverture, au Touquet, du Festival international du cinéma non professionnel. Quatre formats (8, S-8, 9,5 et 16) pour quatre thèmes (la fiction, le document, l'avant-garde de l'animation).*

**Samedi 19 avril**

*Ouverture à Clichy du Festival de la bande dessinée, à la Maison du Peuple de Clichy.*

**Lundi 21 avril**

*Ouverture à Cannes, et jusqu'au 26 du marché international des programmes de télévision. La personnalité la plus recherchée fut M. Hammad, délégué du Koweït, qui disposait de la modeste somme de cinq millions de dollars à dépenser à Cannes.*

**Mercredi 23 avril**

*Jusqu'au 29 avril, festival international de films de femmes organisé au Gaumont Rive Gauche (Paris 6e) par l'Association culturelle Alpha-Fnac (voir notre* Actuelle).

**Dimanche 27 avril**

*Le Festival de la deuxième chance, organisé par l'Association française des cinémas d'art et essai, qui avait débuté le 23 avril, a décerné ses prix :* La Chasse au lion à l'arc, *de Jean Rouch et* Une infinie tendresse, *de Pierre Jallaud (Prix du public).*

**Lundi 28 avril**

*Le Syndicat des Réalisateurs Français de Télévision (S.R.F.T.) où l'on retrouve, entre autres, les noms de Paul Seban, Marcel Bluwal, Serge Moati, Roger Kahane, Jean L'Hôte, Stellio Lorenzi lance dans un livre blanc, intitué* La fin des saltimbanques *un véritable cri d'alarme. C'est autant la dégradation de la profession qui est mise en cause que celle du service public. La guerre des sondages que se livrent les trois chaînes, la notion de rentabilité liée à l'importance de la publicité, la compression des budgets sont en train de réduire à néant les efforts de ceux qui ont toujours eu à cœur de défendre une télévision de qualité à laquelle les princes qui nous gouvernent substitueront la télévision de leur rêve : a-culturelle, commerciale et... privée.*

**Mercredi 30 avril**

*Clôture à la Cinémathèque d'Alger des 44 journées de projection consacrées au cinéma français de 1958 à nos jours. Plus de 250 films présentés, 17 réalisateurs invités, 8 critiques (dont notre rédacteur en chef) animant des débats : c'est une manifestation unique au monde et dont il faut souligner l'importance* (voir plus loin notre Actuelle)

*Fin de la rétrospective organisée à la Maison de la Culture de Bondy (93) sur le thème :* le Cinéma témoin 39-45, *au cours de laquelle ont été projetés une trentaine de longs et moyens-métrages, parmi lesquels un certain nombre de films rares ou inédits.*

*A Rouen s'achève, à l'initiative de l'Association nationale du jeune cinéma non-professionnel, un colloque visant à faire le bilan des possibilités du cinéma non professionnel en même temps que donner à celui-ci une politique de soutien à l'échelon national.*

*A Toulouse, le Musée des Augustins présente une exposition ayant pour*

*thème la France des années 30, vue par son cinéma. Cette exposition durera jusqu'au 30 juin tandis que la Cinémathèque de Toulouse (3, rue Roquelaine) organisera, sur le même thème, du lundi 5 mai au vendredi 27 juin, toute une série de projections de films datant de la même époque, à raison de deux à trois séances par jour.*

**Jeudi 1er mai**

*Ouverture, à Digne, des Rencontres FFCC consacrées au « Cinéma différent » et animées par notre collaborateur Gérard Frot-Coutaz* (voir compte-rendu dans notre prochain numéro).

**Vendredi 2 mai**

*Au Centre culturel Jacques Franck (chemin de Waterloo - 94 St. Gilles) s'ouvre une rétrospective qui durera jusqu'au 8 juin sur cinq ans de cinéma américain de 1969 à 1973, s'articulant autour de thèmes-clés : le western, le Viet-nam, la peur, la drogue, l'errance, etc. (Tel. 538.90.20).*

**Dimanche 4 mai**

*A la Cinémathèque royale de Belgique, le Prix de l'Age d'or a été attribué cette année au film chilien* L'Expropriation, *de Raul Ruiz.*

**Lundi 5 mai** *Inauguration, à Caen, d'une manifestation présentée par Henri Langlois et la Cinémathèque française, placée sous le signe de la décentralisation, et intitulée :* Cent ans de cinématographe. *Elle comprend une exposition au Théâtre municipal, retraçant à l'aide d'affiches, de maquettes, de décors, d'appareils etc. l'histoire du cinéma. Cette exposition durera jusqu'à la mi-septembre. Des projections de films (à raison d'une séance par jour) qui n'auront lieu que jusqu'à la mi-juillet compléteront cette manifestation.*

**Vendredi 9 mai**

*Ouverture du Festival de Cannes. En fanfare. A quatre hures du matin une bombe explose au Palais du festival. L'attentat est revendiqué par un groupuscule inconnu qui prétend lutter contre « la perversion du cinéma et de l'argent ». On ne présentait pas pourtant, cette année,* Le Fascisme ordinaire, *de Romm.*

**Mercredi 14 mai**

*Frédéric Mitterrand ouvre, tout à côté de l'*Olympic, *un nouveau complexe de trois salles, les « Entrepôt » (7, rue Francis-de-Pressensé). On trouve en ce lieu une librairie de cinéma (Atmosphère), un restaurant et un jardin. Entrepôt se consacrera au cinéma expérimental et aux films de recherches. Ce sera, en outre, dans un quartier un peu abandonné de Paris, un centre d'animation culturelle.*

# LE PALMARES DE CANNES

● Grand prix du festival international. — **Chronique des années de braise,** de Lakhdar Hamina (Algérie).

● Prix de la mise en scène (ex aequo). — **Les ordres,** de Michel Brault (Canada), et **Section spéciale,** de Costa Gavras (France).

● Grand prix spécial du jury. — **L'énigme de Kaspar Hauser,** de W. Herzog (R.F.A.).

● Interprétation féminine — Valérie Perrine, dans Lenny, de Bob Fosse (U.S.A.).

● Interprétation masculine. — Vittorio Gassmann dans **Parfum de femme,** de Dino Risi (Italie)

● Courts métrages (Grand Prix). — **Lautrec,** de G. Dubar (Grande-Bretagne). Prix spécial du jury : **Je te donnerai une étoile** de F. Hitrouv (Union soviétique).

● Prix de la critique internationale (Fipresci) : « **l'Enigme de Kaspar Hauser** », de W. Herzog (R.F.A.) et « **le Voyage des comédiens** » de Th. Angelopoulos (Grèce).

● Prix du jury œcumenique : « **l'Enigme de Kaspar Hauser** », de W. Herzog (R.F.A.).

● Prix de l'association française des cinémas d'art et d'essai : M. Duras (France) pour « **India Song** ».

● Prix de la commission supérieure technique : « **Touch of Zen** » de King Hu (Hongkong), et « **Tout** », court-métrage de R. Leahman (Etats-Unis).

# NECROLOGIE

**FREDRIC MARCH** : acteur de théâtre et de cinéma américain (Racine, Wisconsin, 31 août 1897, Los Angeles 14 avril 1975).

De son vrai nom Ernest Frederick Mc Intyre Bickel, Fredric March après avoir pensé faire carrière dans le milieu bancaire débuta au théâtre grâce à David Belasco qui en 1920 lui offrit un rôle dans le Deburau de Sachy Guitry. Rapidement, il s'imposa sur les planches interprétant **The Melody Man** (de H.R. Lorenz, 1924), **Puppets** (de F. Lightner, 1925), **Harvest** (de K. Horton, 1925), **Devil in the Cheese** (de T. Cushing, 1926) puis fit partie des tournées de la Theatre Guild. Lorsque sa carrière cinématographique sera à son zénith, il n'en abandonnera pas pour autant le théâtre où le public américain l'applaudira notamment dans **Your Obedient Husband** (de H. Jackson, 1938), **The American Way** (de G.S. Kaufman et M. Hart, 1939), **The Skin of our Teeth** (de Th. Wilder, 1942, mise en scène d'E. Kazan), **A Bell for Adano** (de P. Osborn d'après J. Hersey, 1944), **Years ago** (de R. Gordon, 1942), **An Enemy of the People** (d'Ibsen adapté par A. Miller, 1950), **The Autumn Garden** (de L. Hellman, 1951), **Long Days Journey into Night** (d'E. O'Neill, 1956), qu'il présentera en 1957 à Paris aux côtés de sa femme Florence Eldridge). Après quelques rôles de figuration au cinéma en 1920-1921, Fredric March débuta à l'orée du parlant dans **The Dummy** (R. Milton, 1929). Devait suivre une longue liste de films où l'acteur s'imposa comme un comédien brillant, le type même de la « star de prestige » sérieuse que vinrent récompenser deux Oscars (1932 pour **Dr Jekyll and Mr Hyde**, en 1946 pour **The Best Years of our Life**). Filmographie : **The Wild Party** (D. Arzner, 1929), **The Studio Murder Case** (F. Tuttle, 1929), **Paris Bound** (E.H. Griffith, 1929), **Jealousy** (J. de Limur, 1929), **Footlights and Fools** (W.A. Seiter, 1929), **The Marriage Playground** (L. Mendes, 1929), **Sarah and Son** (D. Arzner, 1930), **Ladies Love Brutes** (R.V. Lee, 1930), **Paramount on Parade** (1930), **True to the Navy** (F. Tuttle, 1930), **Manslaughter** (G. Abbott, 1930), **Laughter** (H. Abbadie d'Arrast, 1930), **The Royal Family of Broadway** (G. Cukor et C. Gardner, 1931), **Honor among Lovers** (D. Arzner, 1931), **The Night Angel** (E. Goulding, 1931), **My Sin** (G. Abbott 1931), **Strangers in Love** (L. Mendes, 1932), **Merrily we go to Hell** (D. Arzner, 1932), **Dr Jekyll and Mr Hyde** (R. Mamoulian, 1932), **Smilin' trough** (S. Franklin, 1932), **The Sign of the Cross** (Le Signe de la Croix, C.B. De Mille, 1932), **Tonight is ours** (S. Walker, 1933), **The Eagle and the Hawk** (S. Walker, 1933), **Design for living** (Sérénade à trois, E. Lubitsch, 1933), **All of me** (J. Flood, 1934), **Good Dame** (M. Gering, 1934), **Death takes à Holiday** (M. Leisen, 1934), **The Affairs of Cellini** (G. La Cava, 1934), **The Barretts of Wimpole Street** (S. Franklin, 1934), **We live again** (R. Mamoulian, 1934), **Les Misérables** (R. Boleslavski, 1935), **Anna Karenine** (C. Brown, 1935), **The Dark Angel** (S. Franklin, 1035), **The Road to Glory** (H. Hawks, 1936), **Anthony Adverse** (M. Le Roy, 1936), **Mary of Scotland** (J. Ford, 1936), **Nothing sacred** (W. Wellman, 1937), **A Star is born** (Une étoile est née, W. Wellman, 1937), **The Buccaneer** (C.B. De Mille, 1938), **There goes my Heart** (N.Z. Mc Leod, 1938), **Trade Winds** (T. Garnett, 1938), **Susan and God** (Suzanne et ses idées, G. Cukor, 1940), **Victory** (J. Cromwell, 1940), **Bed Time Story** (A. Hall, 1941), **So ends our Night** (J. Cromwell, 1941), **One Foot in Heaven** (I. Rapper, 1941), **I Married a Witch** (Ma femme est une sorcière, R. Clair, 1942), **The Adventures of Mark Twain** (I. Rapper, 1944), **To morrow the World** (Les Hommes de demain, L. Fenton 1944), **The Best Years of our Life** (Les Plus belles années de notre vie, W. Wyler,

1946), **An Act of Murder** (Le Droit de tuer, M. Gordon, 1948), **Another Part of the Forest** (M. Gordon, 1948), **Christopher Columbus** (D. Mc Donald, 1949), **Death of a Salesman** (La Mort d'un commis-voyageur, L. Benedek, 1951, **It's a big country** (1952), **Man on a Tighrope** (E. Kazan, 1953), **Executive Suite** (La Tour des Ambitieux, R. Wise, 1954), **The Bridges of Toko-Ri** (Les Ponts de Toko-Ri, M. Robson, 1955), **The Desperate Hours** (La Maison des otages, W.Wyler, 1955), **The Man in the gray Flannel Suit** (L'Homme au complet gris, N. Johnson, 1956), **Alexander the Great** (R. Rossen, 1956), **Middle of the Night** (Au milieu de la nuit, Delbert Mann, 1959), **Inherit the Wind** (Procès de singe, S. Kramer 1966), **The Young Doctors** (Les Blouses blanches, P. Karlson, 1961), **I Sequestrati di Altona** (Les Séquestrés d'Altona, V. De Sica, 1963), **Seven Days in May** (Sept jours en mai, J. Frankenheimer, 1964), **Hombre** (M. Ritt, 1967)... **Tick, tick, tick** (Tick... tick... tick et la violence explosa, R. Nelson, 1969), **The Iceman cometh** (J. Frankenheimer, 1973).

**RICHARD CONTE** : acteur de cinéma américain (New York 24 mars 1914 - Los Angeles 15 avril 1975)

Issu d'une modeste famille d'immigrants italiens Richard Conte (de son vrai prénom Nicholas) avait exercé divers métiers avant d'être remarqué dans une petite revue musicale par des membres du Group Theatre qui lui firent obtenir une bourse d'études à New York. Il débute en 1939 à Broadway dans **My Heart's in the Highlands** de W. Saroyan. La même année on le voit à l'écran dans **Heaven with a barbed wire** de R. Cortez. Le cinéma l'accaparera presque totalement après La Seconde Guerre Mondiale où son visage marqué et « typé » allait lui valoir de nombreux rôles dans des films de guerre, des films policiers et des films consacrés à la Mafia.

Filmographie : **Guadalcanal Diary** (L. Seiler, 1943), **The Purple Heart** (L. Milestone, 1944), **A Bell for Adano** (H. King, 1945), **Captain Eddie** (L. Bacon, 1945), **The Spider** (R. Webb, 1945), **A Walk in the Sun** (**Commando de la mort**, L. Milestone, 1946), **Somewhere in the Night** (**Quelque part dans la nuit**, J. Mankiewicz, 1946), **13 Rue Madeleine** (H. Hathaway, 1947), **The Other Love** (**L'Orchidée blanche**, A. De Toth, 1947), **Call Northside 777** (**Appelez Nord 777**, H. Hathaway, 1948), **Cry of the City** (**La Proie**, R. Siodmak, 1948), **Thieve's Highway** (**Les Bas-Fonds de Frisco**, J. Dassin, 1940), **Big Jack** (R. Thorpe, 1940), **House of Strangers** (**La Maison des étrangers**, J. Mankiewicz, 1949), **Whirlpool** (**Le Mystérieux Docteur Korvo**, O. Preminger, 1950), **The Sleeping City** (G. Sherman, 1950), **Under The Gun** (T. Tetlaff, 1950), **Hollywwood Story** (W. Castle, 1951), **The Raging Tide** (G. Sherman, 1951), **The Fighter** (H. Kline, 1952), **The Raiders** (**L'Heure de la vengeance**, L. Selander, 1952), **Desert Legion** (**La Légion du Sahara**, J. Pevney, 1953), **The Blue Cardenia** (**La Femme au Gardenia**, F. Lang 1953), **Slaves of Babylon** (W. Casle, 1953), **Highway Dragnet** (N. Juran, 1954), **The Big Combo** (**Association criminelle**, J. Lewis 1954), **Case of Little red Monkey** (K. Hughes, 1955), **New York Confidential** (R. Rouse, 1955), **Target Zero** (**Dix Hommes pour l'enfer**, H. Jones, 1955), **The Big Tip-Off**( Mc Donald, 1955), **Bengazi** (J. Brahm, 1955), **I'll cry to-morrow** (Une Femme en enfer, Daniel Mann, 1955), **Overnight Haul** (J. Bricken, 1956), **Full of Life** (R. Quine, 1957), **Barage sur le Pacifique** (R. Clément, 1957), **The Brothers Rico** (**Les frères Rico**, P. Carlson, 1957), **They came to Cordura** (**Ceux de Cordura**, R. Rossen, 1959), **Oceans 11** (**L'Inconnu de Las Vegas**, L. Milestone, 1960). A partir des années 60, il espaça quelque peu ses apparitions à l'écran (**Who's been sleeping in my bed** en 1963, **The Greatest Story ever told de G. Stevens** en 1965, **Synanon** en 1965 également, **Stay tunned for Terror** en 1966, **Assault on a Queen** en 1966, **Hotel** en 1967, **Tony Rome** en 1967, **Lady in cement** en 1968. Le grand succès de **The Godfather** (**Le Parrain**, de F.F. Coppola, 1971) où il tenait le rôle de Barzani, un rival de Don Vito Corleone devait lui rendre une forte popularité. Il vint ensuite en Europe (notamment en Italie, France et Espagne) où il interpréta plusieurs films mineurs. Il venait d'écrire avec Daniel Mann et Richard Quine **Judas in my parlor**, mettait la dernière main à son autobiographie et préparait une exposition de ses peintures. Il avait également travaillé pour la T.V.

**JOSEPHINE BAKER** : chanteuse, danseuse, meneuse de revues et actrice américaine (Saint-Louis, Missouri 3 juillet 1906 - Paris 12 avril 1975).

Celle qui pendant exactement un demi-siècle fut l'une des reines incontestées du music-hall en Europe et en Amérique ne fit que des apparitions discrètes à l'écran. On la vit cependant dans **La Sirène des Tropiques** (d'H. Etiévant et M. Nalpas, 1927), **La Revue des Revues** (de M. Nalpas, 1927), **La Folle du jour** (C.M., 1927), **Zou-Zou** (de M. Allegret, 1934), **Princesse Tam Tam** (de E.T. Greville, 1935), **Fausse alerte** (de J. de Baroncelli, 1940) et enfin en 1954 dans le dans le film allemand **An jedem Finger zehn.**

# *Les interrogations du mois*

*L'actualité est source d'étonnements permanents. Pour en parler, c'est l'embarras du choix. Par exemple : on sort de la projection du dernier Costa-Gavras, atteré par la platitude d'une mise en scène incapable d'assumer valablement un propos pourtant important, on achète « Le Monde », et qu'est-ce qu'on lit en première page, sous la signature d'un Alfred Grosser ? Quelque chose comme : « Cet excellent film qu'est* **Section Spéciale** *nous donne l'occasion de rappeler ici... etc...*

*Loin de moi l'idée de nier à A. Grosser le droit à une opinion qui ne soit pas la nôtre sur ce film ou sur un autre. En fait la question que je soulève n'est pas là.*

*Ce qui m'intrigue, c'est un phénomène plus général, qu'un quotidien comme « Le Monde » nous donne souvent l'occasion de vérifier, qu'un type d'émission de télévision comme « Les Dossiers de l'écran » a mis en évidence depuis fort longtemps : nos « grosses têtes », politiques, économiques, ou scientifiques ne connaissent pas le cinéma, le méprisent inconsciemment et sont la preuve vivante d'un divorce plus large et plus grave entre la culture économico-socio-politique et celle qui a trait aux modes d'expressions contemporaines — la preuve en fait que de nombreuses têtes pensantes de ce pays vivent en état de demi-culture, l'expression étant presque à prendre au sens arythmétique.*

*

*Essayez d'imaginer un critique de cinéma digne de ce nom qui ne lirait jamais un quotidien ou un hebdomadaire politique, qui négligerait le contexte économique dans lequel il vit, qui refuserait d'avoir à connaître ce qui se passe en France ou dans le monde en matière de guerres, de grèves, de conflits de toutes sortes, qui fermerait les yeux sur la violence, le sexe, la drogue et ceux qui les vivent, les partagent ou les condamnent, un homme qui ignorerait les termes du programme commun, les formes d'évolution des églises, l'état du marxisme dans le monde, les problèmes de la faim, les couleurs des révolutions en cours ou à venir, les polémiques sur la psychanalyse, le structuralisme, l'écologie, j'en passe et des meilleurs.*

*Comment pourrait-il exercer valablement son métier, un critique qui ne verrait d'un pays que ses images sans les rattacher à la géographie, à l'univers mental, à l'histoire, et surtout au peuple de ce pays même ? Quelle prétention pourrait-il avoir à situer ces films dans leur juste contexte si son information générale s'avérait médiocre et insuffisante ? Pour exercer ce métier, il faut le vivre en citoyen conscient, mû par une curiosité large envers autrui et le monde. Ce qui est d'ailleurs la moindre des choses...*

*

*Pourquoi dès lors accepterait-on qu'il n'en soit pas de même pour tous ?*

*C'est pourtant ce qui existe. Demandez aux hommes politiques, que vous connaissez, aux dirigeants syndicalistes, aux patrons de presse, etc... s'ils vont souvent au cinéma, au théâtre, s'ils lisent autre chose que de la littérature spécialisée, s'ils sont capables de citer trois auteurs valables de bandes dessinées, deux peintres modernes, quelques musiciens de jazz, des auteurs de chansons qui ne soient pas les bénéficiaires des « tubes » à la mode, etc... etc...*

*Ils ne peuvent pas tout savoir ? Nous non plus. Et pourtant...*

*Nous estimons ne pouvoir faire honnêtement notre travail sans le minimum vital économico-socio-politique évoqué plus haut. Pourquoi nos hommes politiques, nos penseurs, nos scientifiques n'auraient-ils pas la même exigence dans l'autre sens ?*

*Peut-on présider aux destinées politiques d'un pays sans mesurer l'impact précis des mass-media, sans connaître de quelles façons, sous quelles formes, à travers quels auteurs les modes d'expression contemporains véhiculent ou l'idéologie dominante ou son opposition ? Peut-on, à ces niveaux de responsabilités, n'avoir pas conscience de tout ce que charrient d'éléments constitutifs de l'inconscient collectif les images, les musiques, les signes qui forment l'univers audio-visuel de ce monde ?*

*Or, ces images, ces sons, tout cet ensemble de signes, mal maîtrisés, peuvent nuire aux idées les meilleures ; leur ordonnancement intelligent, par des créateurs dont c'est la vocation de les utiliser, peuvent permettre la traduction heureuse de problématiques diverses non encore perçues par la conscience populaire.*

*C'est pourquoi (entre autres raisons) il est important de s'interroger sur les limites formelles d'un certain nombre de films au grand cœur qui, pour cette raison, n'atteignent pas l'efficacité souhaitée ou débouchent sur des ambiguïtés regrettables.*

*C'est pourquoi il faut se battre au niveau d'exigence le plus grand, travailler en profondeur sur de nouveaux modes de lecture, faire en sorte que le cinéma soit pris au sérieux, aux niveaux les plus larges, et que les princes qui nous gouvernent cessent de pratiquer à son égard, consciemment ou non, des formes de mépris regrettables.*

*Certes, il serait oiseux de tomber dans la généralisation : il existe des hommes politiques, des scientifiques cultivés qui ne laissent pas indifférents la nature et l'évolution des formes d'expressions populaires. Mais le débat ouvert par les remarques circonstantielles qui précèdent est essentiellement celui — permanent — des formes de traduction à choisir, ou ne pas choisir, pour véhiculer les idées à l'ordre du jour...*

*Ne pas reconnaître que la meilleure idée du monde, le sujet le plus passionnant peut être fondamentalement trahi (malgré, parfois, les apparences) par une médiocre transcription, c'est faire le jeu du conservatisme esthétique qui n'est pas moins important que le conservatisme politique.*

*Aussi y reviendrons-nous souvent, le plus souvent possible, dans notre pratique critique pour dénoncer des séparations abusives et dangereuses entre ces trop fameux fonds et formes (signifiants /signifiés, si vous préférez) dont on ne dira jamais assez que l'examen doit constituer actuellement l'essentiel de nos réflexions.*

*Gaston Haustrate*

## MARLY-LE-ROI (I.N.E.P.)

# 50ème STAGE NATIONAL F.F.C.C.

### du 15 au 20 juillet

**PROGRAMME :**

- **Fassbinder présenté par Jacques Grant**
- **Grémillon présenté par Gaston Haustrate**
- **Le cinéma turc présenté par le responsable de la Cinémathèque de Turquie**
- **Faillevic — son œuvre télévisée — sous toutes réserves**
- **Soirées : inédits du cinéma français**

*Prix : 300 F comprenant l'hébergement complet, les seances et l animation. Voyage remboursé à 50 % sur justificatif.*

*Renseignements /inscriptions dès maintenant : 6, rue Ordener - 75018 Paris. Tél. : COM 96 08*

*Pensez à utiliser les congés /cadres /Jeunesse si vous avez moins de 25 ans.*

---

## LA FEDERATION FRANÇAISE DES CINE-CLUBS CREE UN COMITE DE SOUTIEN.

*Vivante, dynamique depuis quarante ans déjà, la FFCC a, jusqu'ici réussi à s'autofinancer, aidée par les subventions de ses ministères de tutelle dont la pauvreté est connue.*

*Les deux vols de films importants dont la Revue et une partie de la presse se sont fait écho, mettent cette fois la FFCC dans une situation dramatique.*

*Certes la FFCC espère une aide des autorités de tutelle vers lesquelles elle s'est légitimement retournée, devant la gravité du sinistre.*

*Mais cette fois-ci, la FFCC s'est autorisée à faire appel aux gens de cinéma, à tous ceux pour lesquels (et aussi grâce auxquels) elle travaille quotidiennement.*

*La création d'un comité de soutien a été décidé par son conseil d'administration.*

*Les amis de la FFCC, personnes privées ou morales, ont été sollicités. Nous espérons qu'un mouvement actif de solidarité nous aidera à sortir de cette impasse et à retrouver très vite notre dynamisme.*

*Le bureau Fédéral*

FESTIVAL DE

# PRADES

en Roussillon (66)

SEIZIEMES RENCONTRES
INTERNATIONALES
DU FILM

Jeudi 17 au mercredi 23 juillet 1975

- revoir ou découvrir l'œuvre de
  ORSON WELLES
  (peut-être l'intégrale)

- le cinéma de notre temps
  Films inédits
  de tous Pays
  en compétition

*

*Organisé par LA VILLE*
*et LE CINE-CLUB de PRADES*

*les cahiers de la cinémathèque*
*FEDERATION FRANÇAISE*
*DES CINE-CLUBS*

*Renseignements : Groupement Régional Méditerranée*
*6, rue Condorcet*
*34500 Béziers*
*Tél. (67) 76.22.11*

atmosphere

**démenage ses livres, ses photos, ses affiches de cinéma...**

**ET VOUS ATTEND**
dans sa nouvelle librairie
au milieu des salles de

**l'ENTREPOT**
7-9 rue Francis de Préssensé
75014 Paris
(librairie)
Tél. 273.29.26

**Envoi du «nouveau» catalogue contre 4 F.**

**75 TITRES**
sur le cinéma, le son et la photographie.

*ainsi que la revue des professionnels et amateurs du film étroit et de la vidéo.*

**CINÉMA PRATIQUE**

**Editions Techniques Européennes**
**16, Quai de la Marne - 75019 Paris**

*Remplissez, découpez ou recopiez et vous recevrez par retour contre 3 F en timbres, le catalogue librairie.*

Nom _____

Rue _____

_____ N° _____

Code postal _____

Ville _____

*désire recevoir le catalogue librairie*

# LETTRE DE BELGIQUE

Eddie Constantine et Anny Cordy
**Souvenir of Gibraltar**

## *Entretien avec Henri Xhonneux à propos de* Souvenir of Gibraltar

O Votre film s'inspire directement de votre contexte familial.

■ *Au départ, ce que j'ai trouvé bizarre, c'est que dans un petit village, il y a un type, mon père, qui est boucher-charcutier et qui a un fils cinéaste et un autre boxeur ! Cette situation est bizarre et pourtant elle n'est pas inventée, puisqu'elle existe. Par ailleurs, j'ai constaté que la plupart des premières œuvres étaient auto-biographiques, mais que les auteurs s'en défendaient. J'ai préféré accentuer cet aspect, tout en brouillant les pistes : nous en avons « remis » puisque nous savions que, de toute façon, nous allions encourir le reproche d'être auto-biographiques. Ainsi, on ne pourra pas nous reprocher de ne pas l'avoir voulu. Et puis nous avons songé au côté « badaud » du public qui va se poser des questions pour savoir ce qu'il y a de vrai et de fictif dans notre film.*

O Tout ceci n'apparaît pas dans le résumé du film puisqu'on a dit que **Souvenir of Gibraltar** montrait un film en train de se faire...

■ *Comme le résumé est assez difficile, il a bien fallu que nous employions des formules. En fait, cela démarre au moment où deux personnes ont l'idée de faire un film avec quelqu'un et emploient tout leur temps à persuader ce quelqu'un. A la fin du film, on décide que le film ne se fera pas, mais on aura vu quatre-vingt dix minutes de film...*

O Après le tournage, Eddie Constantine était enthousiaste et parlait de votre film comme d'un film qui aurait du succès parce qu'il était commercial. Le mot commercial vous plaît-il ou vous ennuie-t-il ?

■ *J'espère avant tout que ce sera un film* populaire. *Depuis que nous avons créé notre maison de production (1) Eric Van Beuren et moi, nous croyons qu'il faut faire des films accessibles. C'est-à-dire qu'il faut aller chercher le public Je ne crois pas que l'on fera passer quoi que ce soit en employant des termes trop spécifiques. Le fait d'avoir choisi Eddie Constantine et Annie Cordy vient de ce que nous avons cherché des acteurs qui ont une « cote d'amour » auprès d'une certaine partie du public. Pour l'autre partie de ce public, nous avons cherché à faire naître un mouvement de curiosité : que pourront faire Annie Cordy et Eddie Constantine, ensemble, dans un film belge ?*

O Toujours le côté badaud du spectateur ?

■ *Oui, et nous y songions dès l'élaboration du scénario dans lequel nous avons cherché à faire naître un climat de*

*curiosité et d'ambiguïté. (2) Le public est tellement sollicité qu'il faut aller vers son côté « badaud ». Avez-vous remarqué qu'on parlait plus du système « sensurround » que du film* Tremblement de Terre ? *Finalement, cela se ramène à une question de publicité. Mais vous connaissez la boutade à propos de la publicité : « Quand je donne deux dollars pour la publicité, je sais que j'en perds un, mais je ne sais pas lequel ». Au départ, donc, nous avons essayé de piquer l'intérêt du public par d'autres moyens que par le choix de Catherine Deneuve ou de Charlotte Rampling... que, de toutes façons, nous ne pouvions pas nous payer ! On fait un film pour créer une atmosphère ou pour son contenu politique. Nous ne pouvions miser sur notre sujet car, s'il nous tient à cœur, il n'est pas spectaculaire en soi. Nous avons alors misé sur les comédiens : Nous avons employé Constantine, parce qu'il a une certaine « image de marque » aux yeux du public. Mais nous l'avons employé d'une façon différente. Nous avons profité de certaines de ses caractéristiques, que nous ne devions même plus apporter nous-mêmes. Ce sont les mêmes raisons qui nous ont amenés à employer Annie Cordy.*

○ Vous venez de dire que l'on faisait un film soit pour son contenu politique, soit pour créer une certaine atmosphère. Où situez-vous le vôtre ?

■ *Tout geste peut avoir un contenu politique. Mais nous n'avons pas voulu faire un film « politique » au premier degré. La politique peut aussi être une manière d'appréhender la vie. On peut donner à réfléchir en montrant au public comment il emploie son temps, ce qu'il fait de son argent ou de ses sentiments. Dans notre film, par exemple, nous essayons de montrer comment vit Armand (3) qui a une vision généralement juste et droite par rapport à d'autres personnages (nous en l'occurrence) qui vivent dans un monde tout à fait différent. Nous lui donnons raison dans le film. Cela peut faire réfléchir les gens qui pourront se dire qu'il y a encore des êtres qui vivent la vie au premier degré. Quand Armand reçoit un coup de poing dans la figure, il sait ce que cela veut dire. Quand nous disons « J'ai mal ! J'ai mal ! », nous ne sommes pas très sûrs de savoir vraiment ce que nous voulons dire. Mais je m'aperçois que je réponds sérieusement parce que vous me posez des questions sérieuses. Au départ, c'est beaucoup plus simple que cela : il y a notre attachement « physique » à un certain personnage et une auto-critique de nous mêmes. Plus l'intention de faire un film de façon différente...*

○ C'est pour cela que vous avez modifié le titre original « C'était un pauv'gars qui s'appelait Armand... »

■ *Ce titre ne plaisait pas beaucoup à mon frère.*

*Vous comprendrez aisément pourquoi... Nous avons alors pris un titre tout à fait « off » mais qui traduit, finalement, une certaine nostalgie. Nostalgie d'une ambiance familiale qui est en train de disparaître.*

Propos recueillis au magnétophone par Georges Lebouc

---

*(1)* Alligator Films, *parce que l'alligator a la peau dure et les dents longues !*

*(2) Ce qui n'a pas si mal « marché » puisque les auteurs ont obtenu l'un des Grands Prix du Scénario décerné par le Ministère de la Culture !*

*(3) Le frère du réalisateur qui est, dans le film comme dans la vie, boxeur et boucher.*

*

# *Les raisons d'un entêtement*

*Des lecteurs s'étonnent parfois de l'importance accordée dans cette revue au cinéma arabe en général et à celui du moyen-orient en particulier.*

*Il y a à cela plusieurs raisons qu'il n'est pas inutile de rappeler à l'occasion d'une actualité abondante qui trouve son reflet dans les pages qui suivent.*

*Il est vrai que le cinéma arabe de qualité n'a guère droit de cité dans nos pays d'Europe occidentale. Mal connu, pratiquement peu distribué, comment parviendrait-il jusqu'aux spectateurs curieux qu'intéressent les mille et un cinémas nationaux en devenir ?*

*Historiquement, politiquement, ces cinématographies en évolution sont pourtant importantes pour comprendre les termes divers de mutations dont nous mesurons chaque jour les implications multiples.*

*Depuis plusieurs années, nous avons privilégié, à « Cinéma 75 » les informations et les analyses se rapportant à un monde cinématographique encore absent de nos écrans. D'où les frustations soulignées par nos lecteurs.*

*Aujourd'hui la situation change, doucement mais sûrement. Et nous nous félicitons de notre entêtement.*

*Les « actuelles » qui suivent reflètent un premier stade, prometteur : le cinéma arabe fait l'objet de thème de rencontres, de festivals (Royan, Milan) ; des œuvres, relativement majeures, sont sorties ou vont sortir à Paris* (**Le Moineau, Les mongols, Kafr Khassem,** *etc...) ; la dernière rencontre nationale FFCC de Pezenas a été consacrée au cinéma égyptien ; une semaine consacrée au cinéaste Abou Seif s'est déroulée à Paris, ainsi qu'une autre axée sur le cinéma turc (et que la FFCC va prolonger dans ses clubs).*

*Si ce type de programmation ne dépasse pas encore le stade de l'Art et Essai parisien, cela tient à des réserves de toutes sortes qui ne tarderont pas à être levées si les ciné-clubs et les cinéphiles français le désirent vraiment.*

*Au point où nous en sommes, le choix des spectateurs peut être déterminant. C'est dans la mesure où ils feront un sort,* dès le début de leur programmation, *à ces films, qu'ils auront des chances d'obtenir de quelques distributeurs courageux (il en existe, nous en avons rencontré) que soit renouvelées ces opérations. S'agissant, par exemple, de* **Kafr Khassem** *(voir analyse au début du Guide), œuvre majeure et exemplaire s'il en fut (politiquement et esthétiquement) il faut l'aider d'emblée. De son succès public dépend peut-être la sortie d'autres œuvres, dont nous avons dit et répèterons les mérites.*

*Le droit de se plaindre, cela se mérite.*

*G.H.*

SEMAINE

ACTUALITE

# SALAH ABOU SEIF

## DU CINEMA DU TIERS MONDE

Salah Abou Seif

*Du 14 au 20 mai, au Studio « le Seine » à Paris s'est déroulée une semaine consacrée au cinéaste égyptien Salah Abou Seif. Notre collaborateur Khemaïs Khayati situe ci-dessous l'importance de ce réalisateur.*

Se pencher sur le cinéma égyptien recommande ipso facto le passage par les films de Abou Seif. Sans exagérer, on peut dire qu'il y a un cinéma égyptien avant Abou Seif et un autre cinéma égyptien après lui dans la mesure où ce cinéaste a su donner au cinéma national une certaine capacité dans l'expression des préoccupations populaires avec plus ou moins de cohérence et de radicalité. Abou Seif n'est pas seulement celui qui côtoya l'acclimatation du cinéma en Egypte, il est aussi celui qui participa à la naissance du cinéma national (**La Volonté de***K. Salim*, 1939) et le prolongea à partir des années 50 à travers des œuvres inégales mais imprégnées toutes du sens de la culture populaire et de la personnalité égyptienne.

Né (en 1915) dans le quartier le plus pauvre du Caire (Boulac), Abou Seif gardera de cette atmosphère de quartier une grande haine de l'exploitation, de la pauvreté, de la richesse et de la déviation. On dit de quelqu'un qu'il « s'en va à Boulac » pour dire qu'il s'est évanoui à cause de la saleté, de la puanteur, de la déchéance humaine. Abou Seif exprimera avec plus ou moins de bonheur cette déchéance comme aucun cinéaste avant lui n'avait su le faire. En laissant de côté les cinq films de 1945 à 1949 et dans lesquels seul « Les aventures de Antar et de Abla » peut être considéré comme un sondage de l'opinion publique nationaliste égyptienne, le reste n'est qu'exercices de style. On remarquera toutefois dans ces films l'usage d'éléments sonores (musique de Ah yâ zin) ou visuels (graffitis) puisés de la culture populaire égyptienne.

La rencontre en 1949 avec le néo-réalisme pendant le tournage de la version arabe de **Lo Sperverio del Nilo** (as-Sagr) remettra Abou Seif sur la piste déjà abordée en compagnie de K. Salim et que *Kamil el Tilmissâni* avait matérialisé dans **Le Marché Noir** (1946). Avec N.Mahfoud, Abou Seif adapte et égyptianise « Thérèse Raquin » d'Emile Zola.

Le cadre cinématographique (bain maure) et culturel (réévaluation des personnages) fut pour beaucoup dans la réussite morale de **Ton jour viendra**. Par la suite, Abou Seif s'attaquera avec courage au problème de la mobilité sociale et à la trahison de classe dans l'Egypte monarchique à travers **Le contremaître**

Hassan (1951). Viennent par la suite des films d'une même valeur esthétique où le réalisateur allie l'objectivité (enquête, documentation...) à l'humour et à la critique sociale comme dans **Raya et Sékina** (1952) (deux criminelles dans l'Alexandrie des années 20) et **Le Monstre**, 1954 (l'affaire d'al Khatt en Haute Egypte en 1951). Abou Seif atteind le sommet de l'écriture réaliste dialectique avec **Le Costaud** dans lequel le réalisateur a su trouver la relation entre la critique du système social et celle du système politique. Cette œuvre réalisée en 1956 ne vieillira jamais tout comme **Les révoltés** de *Twafiq Salah*, **La Terre** de *Y. Chahine* et **La Momie** de *Ch. Abdes Salam*.

A travers **Le Costaud**, Abou Seif a mis la main sur la plus value, base fondamentale du système capitaliste, et l'a exprimée dans un style divertissant et une vision du monde rigoureuse et frontale.

L'agression tripartite de 1956, l'absence de ligne idéologique précise chez les Officiers libres, les signes avant coureurs de l'échec de la réforme agraire et le flux offensif de la bourgeoisie égyptienne eurent des incidences fâcheuses sur le cinéma de Salah Abou Seif.

Avec ses six précédents films, Abou Seif était considéré par les distributeurs libanais et français (pour le Maghreb) comme étant « le faiseur de films sales », entendre des films nationaux spécifiquement égyptiens. Contrairement à Tawfiq Salah, Abou Seif délaisse sa première ligne de conduite politique et s'en est allé adapter les pseudo romans du Guy Des Cars égyptien : I. Abdel Qouddeuss. Les huit films de cette période dite « bourgeoise » étaient d'une bonne facture cinématographique et bien cotés sur le marché du film arabe.

Avec la radicalisation du nassérisme en 1960, Abou Seif revient en force en adaptant un roman de N. Mahfoudh et en donnant un film que toute la critique égyptienne dans son large éventail considère comme un chef-d'œuvre, c'est **Morts parmi les vivants** dans lequel Omar Sharif campe l'un de ses meilleurs rôles au cinéma. Ce film est important dans la mesure où sans dénoncer le système politique, le réalisateur dresse un tableau cohérent, rationnel et mécanique de la déviation et de l'atomisation de la petite bourgeoisie, base sociale du pouvoir nassérien.

Après trois ans passés à la tête d'une société nationale de production (Filmintâg), Abou Seif réalise **Le Caire 30**, une

Si vous vous intéressez au monde arabe

*lisez chaque mois*

**FRANCE PAYS ARABES**

en vente dans les kiosques ou sur abonnement
12 R. Augereau, P. 7e

suite logique au précédent film et traite du choix politique dans l'Egypte des années 30 (1965). Le vraisemblable de ce film n'est pas convaincant dans la mesure où le star system pèse de tout son poids sur la production égyptienne. Toutefois la problèmatique et la sensibilité avec laquelle ella a été exposée rendent le film plus crédible et plus près de la mentalité des masses populaires. A la veille de la défaite de 1967, Abou Seif réalise **La seconde épouse**, film dans lequel il accuse la féodalité égyptienne et la met devant des opposants dynamiques puisés des masses populaires et de leur culture. Ce film est au service d'une pensée positive type que le film suivant **Le Procès 68** détruit avec une vigueur jamais montrée au cinéma égyptien. Ce film, construit sur un mode « comedia del Arte », démontre mathématiquement le fossé qui sépare le citoyen des institutions et de la superstructure politique coupées des masses. C'est un film politique dans le sens culturel du terme à savoir la relation entre la société civile et la société politique.

Abou Seif est lauréat de plusieurs prix nationaux et internationaux. Actuellement, il enseigne, comme d'autres réalisateurs égyptiens, à l'Institut du cinéma du Caire.

Khémais KHAYATI
Chargé de cours à
l'Université de Paris III

**Mort parmi les vivants**
de Salah Abou Seif

## Après Royan

# DU CINEMA DU TIERS MONDE

## *Une spécialisation heureuse*

**La mer cruelle de Khaled Es-Seddiq**

Après une semaine consacrée au cinéma d'Amérique Latine, en 1974, et dont nous nous sommes fait largement l'écho dans cette revue, les Rencontres de Royan étaient axées, cette année, sur le cinéma du Moyen-Orient et du monde islamique.

L'ambition des organisateurs était, semble-t-il, de rassembler des œuvres valables et plus ou moins inédites mais aussi, voire surtout, de privilégier le débat ouvert autour des films programmés et des cinématographies ainsi découvertes.

C'est dire qu'étaient exclues toutes mondanités superflues, et remis à l'ordre du jour ce qui a fait et fait toujours la spécificité des ciné-clubs : fournir avant les projections les informations susceptibles de favoriser une appréhension juste des œuvres, ouvrir après la vision le dialogue qui en permet une appréciation éventuellement contradictoire.

On a dit dans la presse quotidienne et hebdomadaire que le succès public des séances de Royan était un phénomène en fait parisien. C'est faire bonne mesure, il me semble, de l'important public régional présent à bien des séances et qui, pour être silencieux, n'en était pas moins attentif et passionné.

Sans doute son mutisme n'était-il justifié que par certain agacement à voir les tenors de la critique se jeter à la tête les termes d'une polémique dont l'intérêt ne paraissait pas toujours évident.

Là comme ailleurs se mesurent les ravages d'un confusionnisme verbeux ou de théorisations peremptoires qui nous emmenaient parfois bien au-delà du souhaitable.

Restent les films qui, heureusement, ne sont pas aussi récupérables qu'on le croit et qui échappaient souvent aux interprétations abusives dont ils étaient l'objet.

Pour le public présent, une découverte suivait l'autre. Il n'est pas fréquent de pouvoir visionner en sept jours quelques visages divers du cinéma égyptien, iranien, turc et palestinien d'aujourd'hui.

Impossible de s'attarder sur les mérites comparés de l'un ou de l'autre. Le premier a fait l'objet dans cette revue de deux numéros spéciaux. Et l'auteur privilégié à Royan (Abou Seif) est analysé dans les pages précédentes par notre collaborateur Khemaïs Khayati.

Il faut simplement redire combien apparait évident, lors de ces visions continues, la manière originale dont le cinéma égyptien récupère les données du néo-réalisme pour les intégrer habilement à un cinéma de genre qui correspond et à la nature sociologique du public égyptien et à ses habitudes visuelles (sans négliger l'utilisation d'une bande-son bien mieux utilisée que dans nos cinémas occidentaux).

Intrinsèquement, le cinéma iranien s'est affirmé comme plus accompli formellement, dans un désordre idéologique qui demanderait plus long examen. A l'image d'un pays-Janus tourné à la fois vers l'Orient et l'Occident, le cinéma iranien tente des enracinements souhaitables que traduisent parfois contradictoirement des esthétiques occidentalisées (à la fois mal maîtrisées et trop riches).

Le cinéma turc privilégiait surtout son chef de file, Yilmaz Güney dont l'importance a été souligné dans notre dernier numéro (N° 198, page 20) et fera bientôt ici l'objet d'un plus long examen.

Enfin les derniers jours de Royan se voulaient d'information sur le conflit du Moyen-Orient. Un peu portés sur la dramatisation, les organisateurs en avaient fait un évènement : en fait tout se passa bien dans la mesure où les défenseurs de la cause palestinienne n'eurent à affronter que des israéliens auteurs de films qui défendaient la même cause.

Personne ne voulait entendre parler de dialogue. Alors il n'y en eut point et les débats se limitèrent à une juxtaposition de soliloques plus passionnels qu'informatifs.

Heureusement, il y avait les films et particulièrement l'exemplaire **Kafr Kassem** dont nous parlons plus loin. Et qui laissait loin derrière lui les brouillons militants de gens qui veulent encore croire qu'on peut exprimer des idées justes avec des images mal foutues, loin aussi derrière les travaux scolaires, appliqués, et didactiques au mauvais sens du terme de Edna Politi, ou la sympathique approche filmique, de Simon Louvich si lache et fluide que la mémoire n'en retient quasiment aucune image.

Le cinéma palestinien mérite plus certes, que ce survol rapide et là encore ce ne sont pas les occasions qui manqueront pour y revenir.

Ces réserves faites, on ne dira jamais assez l'importance de ce type de Rencontres spécialisées lorsqu'elles se

Tahar Ben Jalloun et Khemais Chammari aux Rencontres de Royan 75.

complètent d'années en années, comme c'est le cas en l'occurence.

Au prix de quelques arrangements pratiques (suppression des séances de minuit, par exemple) les Rencontres de Royan trouveront le bon rythme et mériteront bien de cinématographies qu'elles auront contribué à faire connaître en France.

Gaston Haustrate

**Liste des films présentés aux Rencontres de Royan du 30 mars au 5 avril 1975.**

**Deux Paix pour une Révolution** de Bugaleb Buriki (MM) ; **Les Druzes, Esoterisme au sein de l'Islam** de Paul Jacques Callebaut (MM) ; **Essai sur un barrage de la vallée de l'Euphrate** de Omar Amiralay (CM) ; **Le Sultanat d'Oman** de Gordian Troellet, Claude Deffarge, Rosy Rouleau (MM) ; **Communiste depuis 1 000 ans : les carmates du Sud Yemen** de Gordian Troeller, Claude Deffarge, Rosy Rouleau, Didier Baussy (MM) ; **Dhofar : Anathème au silence** de Fouad El Touhami (CM) ; **Les vents de la liberté** de Samir Nimr (CM) ; **La médecine chez les arabes** de Antoine Mechawar (CM) ; **Petrole, Pirates, Cornemuses** de Gordian Troeller, Claude Deffarge, Rosy Rouleau (MM) ; **Le Facteur** de Hussein Kamal (LM) ; **Mort parmi les vivants** de Salah Abou Seif (LM) ; **La triste chanson de Touha** de Atiat Abnoudi (CM) ; **La seconde épouse** de Salah Abou Seif (LM) ; **Le Caire 30** de Salah Abou Seif (LM) ; **Cow-Boy** de Sami Salamouni (CM) ; **Le Moineau** de Youssef Chahine (LM) ; **La Terre** de Youssef Chahine (LM) ; **Winter** de Aly El Shoubashy (CM) ; **Gare centrale** de Youssef Chahine (LM) ; **Le cheval de boue** de Atriat El Abnoudi (CM) ; **Ciel d'enfer** de Youssef Chahine (LM) ; **Umut** de Yilmaz Güney (LM) ; **Elégie** de Yilmaz Günez (LM) ; **L'attente** de Amir Naderi (CM) ; **- P - comme Pelican** de Parviz Kimiavi (CM) ; **Ragbar** (l'Averse) de Bahram Bezaï (LM) ; **Jamais** de Esfandiar Monfaredzadeh (CM) ; **Dash Akol** de Massouf Kimizi (LM) ; **Orage de fleurs** de Ali Akbar Sadeghi (CM) ; **Gav** (la vache) de Dariush Méhrjui (LM) ; **L'artisanat au Liban** de Georges Nasser (CM) ; **Le vendeur de bagues** de Youssef Chahine (LM) ; **La mer cruelle** de Khalid Siddik (LM) ; **Souvenirs et feu** de Ismail Shomout (CM) ; **Kafr Kassem** de Borhane Alaoui (LM) ; **Le sud Yemen Cuba du monde arabe** de Gordian Troeller, Claude Deffarge, Rosy Rouleau (MM) ; **Les Dupes** de Tewfik Saleh (LM) ; **Bliadi** film réalisé par un groupe Suisse ; **Révolution jusqu'à la victoire** film réalisé par le groupe américain Newsreal ; **Pour les Palestiniens, une israélienne témoigne** de Edna Politi ; **To live in freedom** de Simon Louvich ; **Dialogue israélo-arabe** film réalisé par Impact Films - cinéaste : Lionel Rogosin.

Kerrize Mourad et Loutfallah Souleiman aux Rencontres de Royan 75.

## Après Milan

# DU CINEMA DU TIERS MONDE

## *Premier forum du cinéma du Tiers Monde*

**Kafr Kassem de Borhan Alaoui**

Du 10 au 20 avril dernier, s'était tenu à Milan (Italie) le Premier Forum du Cinéma du Tiers Monde. Cette première édition fut réservée aux films africains et arabes et dans laquelle une vingtaine de films furent projetés, présentés et débattus chaleureusement.

L'initiative revient à l'Institut d'Histoire Contemporaine de l'Université de Milan dirigé par le Pr Catalano. L'aide financière non négligeable apportée par la région de Lombardie et l'aide technique de la Cinémathèque de Milan permirent aux organisateurs de pouvoir inviter les critiques, journalistes et réalisateurs concernés. Il n'y a rien dans ce Forum qui ressemble à toutes les mondanités des autres festivals. C'était beaucoup plus une manifestation mue par la volonté de connaître l'expression cinématographique de l'autre qu'un festival axé sur des réunions de chapelle. Si on veut mieux établir un dialogue fructueux entre les différents courants du cinéma progressiste mondial, il va falloir dorénavant œuvrer avec ce genre de manifestations, les soutenir et les aider à se diversifier...

Plusieurs facteurs positifs sont à mettre au compte de ce Forum.

La majorité des films présentés (déjà connus en France) sont inconnus du public italien comme **La Noire de...** de S. Ousman, **Le vent des Aurès** de L. Hamina ou **Pique nique** de F. Boughdir. Tous les films choisis (deux par jour) sont pratiquement inédits en Italie à l'exception de deux projetés à Venise ou à Pésaro, ce qui a permis aux jeunes et dynamiques organisateurs de tabler sur l'originalité de leur manifestation dans le cadre italien et proposer au public une série d'œuvres de haute valeur artistique et de témoignage politique.

L'important était la réaction d'un public (150 à 200 personnes par soirée). Contrairement à celui des autres festivals, le public de Milan ressemble au public royannais. Composé en majorité d'anciens coopérants techniques attirés par leur connaissance du terrain arabo-africain, d'étudiants milanais et plus spécialement d'étudiants et de travailleurs arabes venus pour la journée palestinienne et dhofarienne, la réaction était partagée entre l'étonnement (au sujet de **La momie** de Ch. Abdes-Salâm) et l'adhésion à la problématique politique et culturelle (**Le moineau de** Y. Chahine **Le vent des Aurès** ou bien **Kafr Kassem** de Borham Alaoui).

C'est ce second volet qui fut le plus important eu égard à la situation politique italienne et à la concordance voulue entre cette manifestation et le 30ème anniversaire de la libération et de la lutte contre le fascisme. Ce dialogue politique portait sur trois thèmes :

— La défaite de 1967 et ses répercussions sur le monde arabe.

— le colonialisme, l'impérialisme, leur effet et leur infiltration en Afrique.

— la question palestinienne, le conflit israélo-arabe et la guerre du dhofar.

La présence de critiques et de journalistes arabes comme M. Abdou Achouba, Khémais Chammari et Férid Boughdir a permis aux débats d'être objectifs et au public de se doter d'informations « endogènes » à la lumière desquelles ils purent mieux évaluer l'expression et la stratégie cinématographique afro-arabes.

D'autres questions comme la distribution et l'exploitation en pays d'origine et en Europe furent évoquées. Et c'est dans ce sens que la cinémathèque de Milan a proposé de faire passer dans sa salle des films comme Seuils interdits de B. Ridha, La mer cruelle de Kh. Siddik. Toutefois nous déplorons l'absence du cinéma syrien et marocain et malgré l'intérêt des débats, il est à remarquer que la majorité de la sélection était un peu vieillote. Ceci dit, un rendez-vous fut pris pour avril 76 uniquement avec les cinémas maghrébins avec comme corollaires des expositions de peintures, de livres et de photographies.

Kh. Khayati

## PRECISIONS ET ERREURS

Une erreur a été commise dans l'article de Jacques Grant sur **Les Intrigues de Sylvia Gouski** : ce film n'est pas le second d'Adolfo Arrieta, mais son troisième long-métrage : les deux précédents étaient **Le jouet criminel** (1969) et **Le château de Pointilly** (71-72), tous deux réalisés en France. Il est également réalisateur de deux courts-métrages en Espagne : **Le crime de la Toupie** (64) et **Imitation de l'Ange** (65-66).

Dans l'article sur le cinéma britannique (n° 192, page 10) il fallait lire « la manne américaine risque de se tarir » (et non « de se tenir »). Par ailleurs le film **Tommy** est bien de Ken Russel *avec* Roger Daltrey et non réalisé par ce dernier comme la légende pouvait le laisser penser.

## Un festival de jeune cinéma populaire important : KELIBIA (Tunisie)

**Le 8ème Festival International du Film Amateur aura lieu du 17 au 24 août 1975 à Kelibia. Il comprend les manifestations suivantes :**

**a) une compétition ouverte aux films d'amateurs sélectionnés à cet effet,**

**b) une présentation de films hors concours choisis en raison de leurs qualités ou de l'intérêt qu'ils peuvent susciter,**

**c) des colloques et des conférences-débats sur des sujets portant sur le cinéma amateur.**

**La participation au Festival International du Film Amateur est ouverte aux films sonores ou muets, de toutes origines, de tous genres, de tous métrages, en noir et blanc ou en couleurs, en 8, super 8 ou 16 mm.**

**Tout cinéaste amateur désireux de participer au 8ème Festival International du Film Amateur doit adresser sa demande avant le 17 juin 1975 et faire parvenir son ou ses films, le 17 juillet 1975, délai de rigueur.**

**Est considéré cinéaste amateur, celui qui n'a jamais pratiqué d'activité rémunératrice dans l'art et l'industrie cinématographique.**

**Les demandes de renseignements, les correspondances et les envois de films doivent s'effectuer à l'adresse suivante :**

**FESTIVAL INTERNATIONAL**
**DU FILM AMATEUR**
**B.P. 116 - TUNIS**

# CINEMA D'ALGERIE

Guerre de Libération
(Arts audio-visuels)

## ACTUALITE

## DU CINEMA DU TIERS MONDE

## *Le mois « français » : un événement...*

La cinémathèque d'Alger a vécu un mois et demi à l'heure française (du 20 mars au 30 avril). A raison de quatre à cinq films par jour, plus ou moins répétés, c'est plus de 250 films qui ont ainsi défilé sur l'écran de la rue Larbi Ben M'hidi dans un ordre quasi chronologique.

L'importance de l'événement est à peine mesurable. Si on l'établit à l'aune des propres initiatives françaises, cela n'est guère flatteur pour nous (qui peut à Paris, se permettre la présentation en continuité du cinéma français de qualité des années soixante ?).

Taisons alors nos complexes car il faudrait accuser tout le monde et son père : le système, (hostile), l'argent, (que nous n'avons pas), la profession (peu favorable), etc... etc...

A Alger ce fut, durant un mois et demi, la salle comble, le public divers, les débats profitables. Les quinze réalisateurs français et les huit critiques invités eurent à tenir compte de la sympathie ouverte mais aussi de l'esprit critique d'un public curieux et exigeant mais dont la spontanéité faisait merveille.

Mais la gageure n'était possible qu'à deux conditions essentielles et qui étaient réunies : une équipe d'animation habitée par la passion et à qui l'autorité de tutelle fait (justement) confiance et qui justifie celle-ci ; une structure politique qui permet matériellement et financièrement un tel travail d'information et d'analyse.

Aussi bien les journées étaient-elles parfois éloquentes dans la densité qu'elles proposaient et l'osmose qu'elles permettaient. Je me souviens d'un certain jour où dès le matin la cinémathèque s'ouvrait pour une réunion syndicale du personnel, se poursuivait par une conférence-débat public sur l'économie du cinéma français par Jean Daniel Simon (SRF) et moi-même, reprenait à 13 h par une présentation et un débat sur « **Il peut toujours où c'est mouillé** avec les militants de l'U.G.T.A. (militants de la réforme agraire) et, après deux autres projections de films, se soldait par une soirée-dialogue avec Marcel Hanoun.

Cette information intensive rejoignait dans la pratique la gourmandise intellectuelle d'un public hétérogène. Dans un pays où les deux formes de loisirs les plus répandus restent le football et le cinéma (comme au Brésil et en Italie) le travail culturel de la cinémathèque prend une importance considérable.

## DES STRUCTURES FAVORABLES

Il faut dire et répéter que les structures cinématographiques algériennes procèdent évidemment de choix favorables à ce type d'initiatives.

De 1962 à 1968, l'Algérie a cherché, dans l'hésitation et le démarquage, les formes d'organisation les plus adéquates aux objectifs qu'elle avait fixé à sa cinématographie.

Depuis 1969, la situation est relativement claire et une synthèse a été opérée concrétisée par la création d'un monopole d'état.

Aujourd'hui l'ONCIC (Office National de Commerce et Industrie du Cinéma) dispose d'un pouvoir maximum dont l'avenir dira si son utilisation fut heureuse.

Pour l'instant l'ONCIC régente la Production, la Distribution et l'Exploitation de la cinématographique du pays.

L'équipement technique de production (laboratoires exclus — sinon dans les projets au moins dans les faits) a permis en 1974 la réalisation de cinq longs-métrages et quelques 60 courts métrages. Pour 1975, les prévisions sont de six longs-métrages et quatre vingts court-métrages. Au 1er mai, deux œuvres de fiction seulement sur les six étaient terminées. Mais on ne désespère pas, au Ministère de la Culture, de mener quand même le programme à son terme.

La distribution et l'exploitation tiennent compte de l'héritage du parc de salles : soit 314 établissements pour tous le pays, dont 54 salles à Alger, 52 à Oran et 12 à Anaba (ex-Bône). Toutes les salles sont gérées par les Assemblées Communales Populaires (nos conseils municipaux) mais leur programmation est établie sous la responsabilité de l'ONCIC en fonction de sa politique d'importation de films.

Celle-ci subit des fluctuations diverses depuis la libération. Durant de

**L'héritage de Bouamari**

longues années l'économie du cinéma algérien a subi les efforts asphyxiants du boycott américain et (corrolairement) du boycott français. Les Algériens ont tenu bon, malgré les énormes risques. Les commerçants occidentaux ont fini par céder. Depuis un an le boycott est levé et c'est même la petite « guéguerre », semble-t-il, entre français et américains soucieux de placer leurs films sur ce marché.

En 1974, sur 436 films étrangers annuels importés, 70 % étaient français (en 1973, 73 films sur 355). Les 30 % étaient assurés, dans l'ordre, par l'Egypte, l'Inde, l'Italie, les U.S.A., l'U.R.S.S., etc...).

En 1975, la situation sera sensiblement changée. On parle d'un achat massif de films américains (90) choisis parmi les meilleurs de la production des USA des années 65-75.

## MULTIPLIER LES POINTS DE PROJECTION

Les problèmes de la programmation nationale préoccupent beaucoup les autorités intéressées. Il faut tenir compte de plusieurs facteurs : le niveau culturel des spectateurs, conditionnés durant longtemps par le simple cinéma de divertissement et pas toujours de qualité ; la nécessité, par conséquent, de changer les habitudes petit à petit par des dosages habiles ; le fait que les points de chute vont se diversifier par la suite : à côté des salles communales, vont se multiplier (c'est en tous cas la volonté des dirigeants de l'ONCIC) les salles 16 mm des établissements d'enseignement (objectif : un ciné-club dans chaque lycée), des entreprises nationalisées (multiplication souhaitée des points de projection dans les unités de production) et, bien entendu, dans les A.P.C. (plus de 2 000).

Ceci en plus de la structure Ciné-Club déjà existante (70 clubs dont la majorité est programmée par la cinémathèque nationale).

Ce travail culturel se situe apparemment à trois niveaux : former des techniciens et des créateurs pour accentuer la production nationale ; mener un travail en profondeur sur les spectateurs pour en faire des consommateurs avertis (et les cinémathèques d'Alger, d'Oran et d'Anaba font un travail intense qui ne peut que porter ses fruits) et enfin former des animateurs : d'où une collaboration de l'ONCIC avec l'IFACC et la FFCC qui prendra déjà effet en juin par l'organisation d'un stage commun à Alger.

A propos du premier point (la formation professionnelle) il faut rappeler que la première génération s'est formée pendant la guerre de libération à la fois sur le tas et dans les écoles des pays socialistes. Par la suite on envisageait régulièrement la création d'une école mais c'était former des cadres sans débouchés possibles. Les cinéastes algériens en herbe ont donc continué à se former à l'étranger (France, Belgique, Chine, Pologne, URSS, etc...). Aujourd'hui, la mise en place, au sein de l'ONCIC d'un Institut des Arts Audio Visuels non seulement va parer à cette carence mais va permettre un travail en direction du super 8 et du cinéma vidéo.

Reste, pour terminer ce panorama, à préciser les données financières. La répartition de la recette procède d'une ventilation proche de la nôtre (mais il faut préciser que le prix d'entrée est bas — 4 à 6 dinards qui équivalent à nos francs nouveaux — et les spectateurs fort nombreux).

En gros le prix du billet est réparti à l'auteur du film, aux Actualités Algériennes, à la distribution-exploitation et au Fond de développement (Production ONCIC, Cinémathèques, réfection des salles, etc...).

Il resterait à parler du cinéma algérien lui-même, du pourquoi de sa faible production, de ses silences. Ce sera l'objet d'un dossier que nous publierons à la rentrée.

Gaston Haustrate.

tout un courant folklorique fait écran aux véritables revendications. J'attends de **Musidora** ou de n'importe qui, des actions en faveur des emplois des femmes dans les carrières cinématographiques, qu'on me parle des salaires des monteuses, du nombre de films de femmes financés avec l'« avance sur recettes », de la proportion de femmes à l'IDHEC et de leur devenir. Je promets de redevenir attentive. Et encore, je ne le promets que si on pose en même temps les questions correspondantes pour les enfants d'ouvriers (mâles ou femelles) dans cette profession.

Tout racisme m'écœure, et celui-là comme les autres. Femme ou pas, Nina Companeez parle des femmes sans pertinence, homme ou pas, Bergman en parle bien. Alors la fameuse distinction « film de femme, fait par des femmes pour des femmes » me parait stupide.

On a vu cette année se multiplier les manifestations de ce type. Leur seul mérite est d'avoir montré des films...

Citons encore notre correspondant à Londres, à propos d'une rétrospective Dorothy Arzner à la cinémathèque :

L'organisatrice de cette rétrospective publiait à cette occasion une plaquette intitulée « Dorothy Arzner : vers un cinéma féministe » ; l'analyse veut prouver que la réalisatrice américaine était bien plus qu'un curieux animal perdu dans l'univers masculin d'Hollywood : un véritable critique de cet univers et des mythes féminins perpétués sur les écrans.

La thèse est séduisante, mais, comme toute théorie qui se veut globale, elle tend à idéaliser certains films. Ainsi, une des premières réalisation d'Arzner, « Working girls », datant de 1931, présente avec un paternalisme tout masculin 2 jeunes provinciales venues à New York à la recherche d'un gagne-pain et de l'Amour, 2 jeunes filles aux capacités intellectuelles très limitées, conditionnées par l'idée du Prince charmant et de l'Homme de leur vie. « Working girls » n'est pas un film féministe, même pas un film de femme, mais un film sur un certain type de femmes. Par contre, deux ans plus tard, avec la collaboration de la même scénariste, Zoe Akins, Dorothy Arzner signe un film mille fois plus moderne : « Christopher Strong ». C'est, autour de l'histoire d'amour d'un père de famille et mari irréprochable et d'une aviatrice apparemment indépendante (Katharine Hepburn), une contestation radicale du mariage et de ses conventions, plus encore qu'un film sur les dilemmes féminins. Le mérite d'Arzner est d'avoir résolument refusé la traditionnelle histoire d'amour, qui aurait noyé tous les problèmes dans un romanesque paradisiaque. Là, les idées avancées par la brochure du « National film theatre » (« Dorothy Arzner : vers un cinéma féministe ») sont pleinement justifiées, beaucoup plus que par « Working girls », ou même « Dance, girl, dance », réalisé en 1940 et considéré comme l'œuvre la plus complexe d'Arzner, mais qui, à mon avis, se distingue peu d'autres comédies de l'époque.

Dans l'ensemble, il est indéniable qu'au meilleur d'elle-même, D. Arzner offre un regard de femme sur les problèmes féminins, à la différence de cinéastes comme George Cukor, qui reste un « outsider »,

*intéressé par la Femme. Dorothy Arzner fait sentir des contradictions spécifiquement féminines, telles que celle entre l'instinct maternel et le désir d'indépendance.*

*On pourrait multiplier les exemples (nous n'avons privilégié celui-ci que parce que l'information était, au moins, originale). Ce qui frappe c'est que presque toujours, une bonne idée de départ, celle de mettre en lumière l'existence et l'importance d'un cinéma réalisé par les femmes, finit par obtenir le contraire des résultats escomptés, à savoir que des manifestations d'information, transformées arbitrairement en instances de propagande tendent à dégoûter le public moyen du cinéma considéré ou à l'éclairer d'un jour faux.*

*Il est temps que, loin de vouloir à tout prix que le cinéma de femme ne soit valable que pour les femmes, on lui donne enfin sa vraie place, ni privilégiée, ni minimisée, celle que lui vaut sa valeur en tant qu'œuvre cinématographique.*

*Sans grande extrapolation, il est temps que certaines femmes cessent de croire que parce qu'on a sous estimé leurs semblables pendant des siècles, elles peuvent sans danger se surestimer. Je préférerais pour ma part qu'on ne me juge que sur moi-même. Il est vrai que c'est un risque...*

*Mireille Amiel*

## POUR UNE NOUVELLE IMAGE DE LA FEMME AU CINEMA

*— Qui est violé, torturé, méprisé, baisé ?*
*— Qui est déshabillé, possédé, humilié ?*
*— Qui est débile, écervelé, poupée ?*
*— Qui est giflé ? Qui est trompé ?*
*— Qui est putain ?*
*— Qui est chosifié, objet érotique, objet porno, bête à plaisir, femme au foyer ?*
*— Qui est le souffre-douleur, qui est le faire-valoir du héros ?*
*— Qui est son double négatif, son appendice, son chien avant d'être sa complice passive ?*
*— Qui finit toujours par être renvoyé à ses fourneaux, à ses enfants, à son linge sale ?*
*— Qui est toujours la seconde et jamais la première même dans les films progressistes ou engagés ?*

*Quand la dernière image du film, accompagnée des sons appropriés, exalte le triomphe du héros avec son cortège de valeurs triomphantes, qui est la grande ABSENTE de l'écran ?*

*— Une réponse, une seule apparaît dans sa cruelle évidence - LA FEMME. On a détourné son image plus facilement qu'un Boeing de ligne et personne ne s'en est ému.*

*Dans cet art, qui se veut le septième du nom, l'image de la femme est exploitée toujours au négatif. Sa présence n'est utile que pour les besoins du film qui se confondent souvent avec les besoins du héros. Masculin, bien entendu.*

*De plus, comme spectatrice payante, elle contribue à la prospérité d'une industrie qui la sous-emploie en tant qu'actrice ou collaboratrice. Doublement exploitée, elle devient complice de ceux qui ont intérêt à la montrer non telle qu'elle est, mais telle que ces messieurs veulent qu'elle soit pour leurs désirs avoués. Au cinéma comme dans la vie. Et, comme dans la vie, c'est aux femmes qu'il appartient de dire ASSEZ, si elles en ont assez. De l'image archaïque, mythique, aliénante qui leur est renvoyée par les écrans dans un cinéma d'hommes, fait par les hommes et qui profite aux hommes.*

*Le questionnaire (que nous proposons) nous dira s'il existe chez les Femmes le désir de se voir AUTRE au cinéma et si elles sont résolues à prendre en main les sorts de leur propre image.*

**TRIBUNE LIBRE**

# « Musidora », arrête ton cinéma !

*Mes années de la femme, moi, je les compte à partir de ma date de naissance, et ça me donne le droit de parler.*

*De dire par exemple, l'exaspération, mêlée de pitié, que me procure la lecture du questionnaire publié par Musidora et reproduit dans cette même rubrique. Et de la réponse proposée, qui est proprement décourageante. Faut-il rappeler à ces « tombées de la dernière pluie » que les cocus de la littérature, du théâtre ou du cinéma ont toujours été des deux sexes ? Que dans les films de guerre on torture plus d'hommes que de femmes ? Qu'à l'écran (comme ailleurs) on baise homo et hétérosexuellement avec autant d'entrain ? Et surtout que tout un courant de cinéma bourgeois se fait un plaisir de déléguer aux femmes les « vertus triomphantes » des dernières images, particulièrement celles de la tradition et de la famille !*

*Bien sûr qu'il faut partir en guerre, quand on est une femme. Pas contre ces pauvres hommes, en l'occurrence devenus « mecs » et « phallocrates » mais contre un système moral et social qui a permis que les plus bêtes et les plus faibles d'entre eux, forts seulement de leur rapport économique avec la famille et la société, réduisent les plus faibles d'entre nous à l'esclavage.*

*Ce n'est pas une femme qui a fait la critique la plus juste de la mentalité masculine, mais un des grands phallocrates du cinéma, le sieur Fellini, qui dans* **8 1 /2** *(déjà) se paie le luxe de la lucidité. Vertu difficile, et qui manque singulièrement à ces pétroleuses attardées. Conditionné pour le harem, par la famille, la religion, la société toute entière, le Guido de* **8 1 /2** *sait bien qu'il ne s'en sortira guère. Il s'attarde dans les rêveries perverses, soit, mais avec tant de virulence critique que la suite du monde s'en ébranle bien davantage qu'aux cris de Madame Claire Clouzot, du haut de sa « Planète Vénus ».*

*Les bonnes femmes de Musidora ne m'intéressent guère. Elles ont la possibilité de secouer le joug masculin. On a tout inventé : les métiers, le travail, le culot, l'ambition, la paire de baffes, pour tenir d'égal à égale les messieurs trop imbus d'eux-mêmes. Et en arriver à se poser encore la question « qui de vous deux choisit le film lorsque vous allez au cinéma avec un homme ? » c'est se prendre tout au plus pour une lectrice de* **Elle** *et de* **Femme Pratique,** *ou ne pas se rendre compte qu'on relève de la bande dessinée de Claire Bretecher... A moins que nos mu-*

*sidorettes, en soient à suivre leur mec, et à lui laisser payer les deux places. Je n'en serais pas étonnée.*

*On ne sort guère des problèmes économiques. Du prix des places, à l'inégalité des salaires, en passant par le « handicap » des enfants à garder. Il y a des batailles difficiles à mener. Elles sont syndicales, politiques, et, au lieu de faire joujou avec des revendications inoffensives il faut investir les syndicats et les partis, y apporter les points de vue féminins, y rencontrer ceux qui ne sont certes pas nos ennemis de classe, les hommes qui travaillent en même temps que nous.*

*La question « Etes-vous d'accord pour soutenir les films qui donnent de la femme une image plus entière, plus juste ». laisse rêveuse... Qu'est-ce qu'une idée juste de la femme ? Et faut-il s'attendre à une glorification lénifiante telle que celle naguère tentée pour les noirs au cinéma ?*

*Ces derniers mois on a vu se multiplier les week-ends, rencontres et festivals consacrés à* **la Femme et le Cinéma.** *Cela nous vaut un courrier abondant et motivé dont nous extrayons quelques passages significatifs.*

*Notre correspondant à Saintes, Jacques Courcier, nous écrit, après avoir assisté aux journées de la femme organisées par le Groupe Musidora à La Rochelle. Sa bonne foi au départ ne faisait aucun doute. Ils étaient plusieurs à faire le trajet (80 km x 2). Ils en revinrent écœurés, et lancent aujourd'hui « un avertissement à ceux dont on abuserait encore de la bonne foi ». Au choix discutable des films s'ajoutaient les agressions à l'égard des spectateurs mâles, les débats « privés » qui leur étaient interdits, les injures envers les femmes de la Rochelle qui avaient le front de ne pas prendre pour argent comptant les oracles parisiennes. Notre correspondant à Londres, Georges Cohen, parle du « London Women's film group » formé de sept jeunes réalisatrices. Il se montre très intéressé par leur tentative dont il souligne la possible efficacité, mais cite cette réflexion de l'une des réalisatrices lors d'un entretien : « Une des raisons qui nous ont fait rejeter la forme documentaire, c'est que très souvent, dans le documentaire, les gens ne disent pas ce que vous voudriez qu'ils disent. » « Déclaration innocente, commente Georges Cohen, qui en dit long sur la distance entre le militant et l'individu pas spécialement politisé ».*

*A La Rochelle ou à Londres, en tous cas, il semble bien qu'une minorité bourgeoise et intellectuelle s'arroge le droit de parler pour la totalité des femmes.*

*Peut être touchons nous là le fond du problème, la phallocratie, le sexisme, ne sont pas des inventions, ils sont partout, et ne sont pas toujours perçus par celles qui en sont les victimes. Alors, toute tentative pour accélérer une prise de conscience sans laquelle rien ne changera vraiment doit être saluée et encouragée. Mais tout détournement de cette bataille, toute complaisance hystérique dessert définitivement une cause difficile.*

*Finalement au cinéma comme partout ailleurs, concernant cette délicate question, comme partout, mais bien plus « spectaculairement »,*

# LE KIOSQUE A JOURNAUX

* En vente tous les jeudis - 3 F 50

* Dans toutes les Gares S.N.C.F. et du métro.

* Dans toutes les Maisons de la Presse

**49, Faubourg Poissonnière,**

75 009 PARIS.

FRANCE NOUVELLE C'EST L'HEBDOMADAIRE POLITIQUE DU PCF

l'abonnement d'essai : 10 semaines : 25 F.

Un an : 120 F ; 6 mois : 65 F
CCP. 5320-69 Paris.

6, Boulevard Poissonnière
Paris-9ème

**PAS A PAS**

Revue trimestrielle de « Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture » et de ses 19 fédérations régionales

abonnement 10 F par an

F.F.M.J.C. 15 rue la Condamine
75017 PARIS

Tél. 387.30.04
CCP 4577-23 PARIS

L'unité

**Hebdomadaire d'information et organe d'expression du courant socialiste en France**

**Prix du numéro : ..... 4 F**
**Abonnement annuel : ..... 120 F**
**Parution : Tous les vendredis**

Rédaction : 5, rue Viollet-le-Duc - Paris-9e - Tél. : 878.44.34
Administration : 41, Boulevard Magenta Paris-10e - Tél. : 208.23.50.

# syndicalisme

Magazine
de la
**C.F.D.T.**
26, rue de
Montholon
Paris-9e
2 F 50

## TRIBUNE SOCIALISTE

hebdomadaire du
Parti Socialiste Unifié

9, Rue Borromée - PARIS-15e

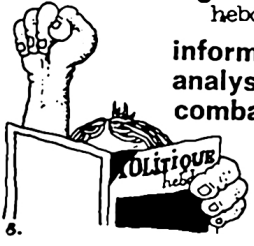
Abonnement 1 an : 100 F
Abonnement 6 mois : 60 F

Tous les jeudis

# POLITIQUE

hebdo

**informe**
**analyse**
**combat**




**L'abonnement est la forme de soutien la plus efficace**

*14-16, rue des Petits-Hôtels, Paris-10e*
*CCP La Source 32.760-90*

## CINE BAZAR MINOTAURE

11 bis, rue des Halles
75001 PARIS - 508.51.04

affiches - photos
objets - disques

**DE CINEMA**

ouvert tous les
jours sauf lundi
de 11 h. à 19 h 30

cinema
portugais

# tout commence

**JEAN-PIERRE BROSSARD**
*panorama historique*

**RUI NOGUERA**
*trois entretiens*
*sur un même thème*

Pour les cinéphiles européens, le cinéma portugais est sorti des limbes dans les années 1960 et n'a présenté une réelle chance de survie qu'en 1970/71, avec une floraison assez abondante et une équipe dynamique de jeunes réalisateurs. Après le 25 avril 1974, une voie nouvelle s'ouvre à l'art cinématographique de ce pays, quoiqu'il ne faille pas oublier que « si la liberté ça s'apprend », l'art de l'exprimer nécessite autant de travail et d'expérience que l'art de la vivre.

Pour mieux comprendre les contingences actuelles, tant sur le plan économique — soit organisation interne de diffusion et production — mais surtout de l'essence artistique et de la personnalité des réalisateurs d'aujourd'hui, il peut être éclairant de faire un bref retour en arrière.

On parle de cinématographie aussi à la fin du siècle dernier au Portugal et un commerçant de Porto jouera son petit Lumière filmant des sorties d'usines. Dès 1900, comme presque partout ailleurs et avec les mêmes aléas, on tourne divers documentaires, voire films à sujets, on fait et défait des maisons de production, on fonde des revues épisodiques, on ouvre des salles de projection. Dans cette première période, trois dates peut-être à ressortir d'une nomenclature longue et au travers de laquelle, il est difficile d'imaginer la qualité et l'intensité de la vie cinématographique.

1924 : à Porto est fondée une « Association des Amis du cinéma », précurseur des ciné-clubs. Phrase anodine mais qui attire l'attention si l'on sait l'importance des ciné-clubs dans l'animation d'un intérêt pour le 7e art dans le pays. Mais c'est surtout depuis 1950, dans une ambiance économiquement déprimante pour la production, qu'un mouvement dynamique se forme pour donner au cinéma sa place d'art, préoccupé de style et de contenu. Quarante associations fleurissent, comptant plus de 35 000 membres et se penchent alors sur l'esthétisme, à la mode des Cahiers du cinéma ou sur des aspects plus politiques, dans la ligne de Cinema nuovo.

Le pouvoir y détecte rapidement un danger et use de mesures répressives à leur égard, brisant l'élan dix ans plus tard. Ces ciné-clubs, par la création de coopératives de spectateurs apportant un soutien financier, ont tenté de s'introduire dans la production et permettent à Ernesto de Sousa de réaliser, en 1961, **Dom Roberto** et à Arthur Ramos, l'année suivante, de tourner **Passaros de asas cortadas (Oiseaux aux ailes coupées).**

Une autre date, 1933 : inauguration du studio de la Tobis Portugesa. Ces studios existent toujours, prêts fonctionner et ont servi d'ailleurs, dernièrement pour le tournage du dernier film de Manuel de Oliveira **Benilde,** ou **La vierge mère.** Pour l'anecdote, car le propos n'est pas d'y voir une grande importance pour la création cinématographique mais de relever que les jeunes cinéastes d'aujourd'hui, par exemple Pedro de Vasconcelos ou Paulo Rocha, avec un sourire amusé, remarquent en passant qu'au milieu de toute la pauvreté portugaise en matière de cinéma — réalisation et distribution —, il existe là, dans le quartier de Campo Grande à Lisbonne, un outil ne demandant qu'à servir.

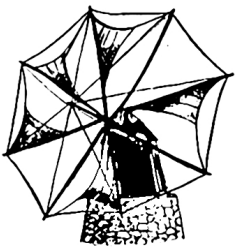
## *l'aîné talentueux Manuel de Oliveira*

Et si, les envies et désirs des jeunes préfèrent d'autres décors ou horizons, leur aîné talentueux Manuel de Oliveira y a trouvé tout l'appareillage technique nécessaire à exprimer en teintes ou demi-teintes la délicatesse de ses sentiments.

C'est à son propos qu'une troisième date se doit d'être signalée dans ce bref historique d'un demi-siècle : brillante présentation, en 1931, au Congrès de la Critique à Lisbonne du film de Manuel de Oliveira **Douro, faina fluvial (Douro, labeur d'un fleuve).** On le retrouve au cours des ans, avec des documentaires **Le Portugal fabrique déjà des automobiles, Miramar** (1938), et d'autres, mais surtout un premier film de fiction en 1942, **Aniki bobo.** Ce chef-d'œuvre reste dans les mémoires et dans les annales comme précurseur surprenant du néo-réalisme. « C'est peut-être encore autre chose » répond dubitatif Paulo Rocha, l'un des meilleurs connaisseurs. Un personnage certes, de qui l'on a pas reconnu le génie et qui a dû longtemps brider son imagination. Pour les nouveaux venus, il reste le maître, — non en qualité de guide de la pensée — mais celui qui propose des idées abouties et les met talentueusement sur pellicule. Manuel de Oliveira, à lui seul, mériterait une longue étude que pourrait remarquablement faire Paulo Rocha, ayant été son assistant et sachant bien expliciter ce vigneron-génie, enfermé dans sa classe bourgeoise, n'ayant rien d'un intellectuel et qui, avec le cinéma, noue un jeu subtil de hiéroglyphes ; tout est signifiant et les oppositions ou accords des couleurs, des intonations, du langage, appuient ou contredisent les événements et sentiments, dans un kaléidoscope que peu de spectateurs déchiffrent.

Nul étonnement que malgré la divergence fondamentale d'inspiration et de thème développés par les autres cinéastes, ils soient fascinés par cet

Manuel de Oliveira



aîné aux phrases brèves, aux commentaires laconiques, possédant la caméra à fond, comme une deuxième langue maternelle.

Les tournages se poursuivent dans les années 30 et 40 mais naît parallèlement un souci de faire connaître le cinéma, de le structurer. Des revues paraissent ; tout d'abord en 1933, « Animatografo » dirigée par Antonio Lopes Ribeiro et « Movimento » à Porto, dirigée par Armando Vieira Pinto. Deux années plus tard, premier numéro de ce qu'on appelle d'emblée « une bonne revue cinématographique » « Cine-journal », dirigée par Fernando Fragoso. Episodiques encore, puisque de 1941 à 1946, la revue « Filmagem » de Mota da Costa sera la seule à exister.

Durant ces années, le monde du cinéma cherche aussi à s'organiser ; une Fondation du Syndicat national des professionnels du cinéma voit le jour.

Mais décidément, les revues de cinéma et de spectacles sont vouées à l'éphémère, et la récente disparition de « Cinefilo », en juin 1974, le confirme. Une revue qui existait déjà avant dans les années trente, portant le même nom, avait été suspendue en 1939 pour des raisons de coût de papier.

Les réalisateurs portugais d'aujourd'hui, tous piqués plus ou moins au jeu de la plume, lui ont redonné vie, dans ce même élan d'un nouveausouffle des années; 70. Après 37 numéros — il s'agissait d'un hebdomadaire — l'histoire se répète, et l'éditeur « La Société nationale de typographie » invoque les raisons financières de l'heure pour expliquer cette décision. La revue s'occupait d'art, de littérature, de musique, de spectacles et de cinéma et offrait une tribune aux jeunes ; on y trouvait Fernando Lopes, comme directeur, Antonio-Pedro de Vasconcelos, comme chef de rédaction et plusieurs autres cinéastes dans les différentes équipes.

On peut regretter amèrement cette disparition car ce journal permettait non seulement de soutenir la production nationale, mais de promouvoir également les cinématographies étrangères, en une forme d'éducation d'autant plus nécessaire que du côté de la distribution, les portes ouvertes à la liberté le sont aussi pour les mercantiles du cinéma.

D'autre part, la plupart des cinéastes portugais, sont d'excellents critiques et écrivent fort bien, maniant très différemment, mais toujours élégamment les subtilités de la langue portugaise. Ils sont en outre les meilleurs à pouvoir s'expliquer l'un l'autre et en ces temps où le cinéma portugais doit trouver son public à l'intérieur du pays même, il est vraiment dommage de leur enlever une telle tribune.

Au niveau gouvernemental, dès 1948, on se préoccupe également du développement de cette activité artistico-commerciale. Après de longs débats, la loi n° 2027 est publiée ; elle vise à protéger et à stimuler le cinéma portugais et crée un Fond du cinéma et le Conseil du cinéma, accompagnés de toute une série de mesures de protection.

Mais, cette loi ne donnera pas de résultats tangibles. Elle procure cependant à plusieurs jeunes cinéastes l'occasion d'aller étudier à l'étranger

## *le nouveau cinéma portugais des années soixante*

en particulier à l'IDHEC. C'est là que se sont formées des personnalités comme Paulo Rocha et Arthur Ramos ; d'autres aussi, tels que Antonio da Cunha Telles, Fernando Matos Silva, Fernando Lopes, Faria d'Almeida, Edouardo Ferros, Alfredo Tropa, Manuel Costa e Silva, tous de la nouvelle génération, seront étroitement liés au rajeunissement cinématographique de la nouvelle vague française, et tenteront d'ouvrir de nouvelles voies à leur cinéma national.

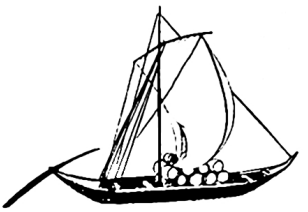
C'est ce que l'on a appelé « le nouveau cinéma portugais » avec quelques films marquants apparaissant dès 1963 : **Verdes anos (Vertes années)** de Paulo Rocha, qui obtint un prix à Locarno, **Domingo a tarde (Dimanche après-midi)** de Antonio de Macedo ; Manuel de Oliveira participe aussi à ce mouvement et dirige **Acto de primavera (Mystère du printemps)** (1962) et **A caça (La chasse)** 1964). Fernando Lopes, influencé par le cinéma-vérité, tourne **Belarmino** sur la vie réelle d'un boxeur (1964), tandis qu'au Mozambique, Faria d'Almeida dirige **Catembe** (1964).

Ce n'était pourtant pas encore le vrai départ. L'expérience tourne court par la faillite de la maison de production mise sur pied par A. de Cunha Telles, lui-même également un ancien diplômé de l'IDHEC. Il aura encore, en 1966, donné une possibilité à Paulo Rocha pour **Mudar de vida (Changer de vie)**, long métrage alors que jusqu'en 1969 ses camarades se contenteront de tourner des courts métrages.

Non seulement ils rongent leur frein en patientant, mais ils provoqueront eux-mêmes des jours meilleurs.

Peut-être stimulés par le succès de **O cerco (Le cercle)** de A. de Cunha Telles, tourné en 1969, et présenté l'année suivante à la semaine de la Critique à Cannes, peut-être encouragés par l'opiniâtreté d'un Antonio

**Le mal-aimé** (1974) de F. Mattos Silva



de Macedo qui tourne, aidé de quelques amis et d'une équipe technique très réduite **Nojo aos caes (A faire vomir les chiens)** (1970), les jeunes réalisateurs s'unissent en une coopérative de production, le Centre portugais du cinéma, qui obtiendra l'appui financier de la Fondation C. Gulbenkian.

Cet organisme rassemble des cinéastes et techniciens indépendants qui veulent redonner sa valeur culturelle à l'art cinématographique, dans un souci tourné vers la réalité portugaise et correspondant à certaines exigences critiques.

Dès 1971, c'est un second souffle qui semble renaître pour ne plus s'éteindre. Une production indépendante importante se développe qui permet tout d'abord à Fernando Lopes de réaliser son deuxième film, long métrage de fiction **Uma abelha na chuva (Une abeille contre la vitre)** (1971), et c'est aussi les portes des studios à nouveau ouvertes pour cet aîné maintenant dans la soixantaine. Manuel de Oliveira qui aura ainsi en toute liberté la possibilité de réaliser son deuxième long métrage de fiction **O passado e o presente (Le passé et le présent)** (1971).

L'année 1972 les voit presque tous au travail ; la caméra de Antonio Campos, quittant le cinéma amateur, se penche sur des questions préoccupantes et réalistes dans un long documentaire en 16 mm **Vilarinho das furnas** ; João Cesar Monteiro apporte sa vision très personnelle dans **Quem espera por sapatos de defunto (Pour qui les souliers du défunt)** moyen métrage ; Antonio de Macedo toujours très incisif termine **A promessa (La promesse)** film qui est invité à Cannes en 1973, tandis que Jose Fonseca e Costa tourne **O recado (Le message).**

Toujours dans le domaine de la production, les années suivantes, 1973 et 1974, confirment ce renouveau qui peu à peu trouve ses bases pratiques et qui, sur le plan de la création, est à l'image d'un débordement d'une vitalité longtemps contenue.

Pour mémoire, nous rappelons quelques-unes de ces réalisations que l'on a heureusement pu souvent apprécier dans divers festivals ou rencontres. **Perdido por cem, Perdido por mil, (Quitte ou double)** (1971 /1973) de Antonio-Pedro de Vasconcelos, **Meus amigos (Mes amis)** (1974) de Antoxio da Cunha Telles, **A sagrada familia (La sainte famille)** (1974) de João Cesar Monteiro, **Cartes sur table** de Rogiero Ceitil, **Sofia ou l'éducation** de Eduardo Geada, premier film de ce critique de cinéma (1974). De nombreuses œuvres sont actuellement en tournage grâce également à l'appui de l'Institut portugais du cinéma.

## Institut portugais du cinéma

La loi de 1948, définitivement peu opérante, a été modifiée en 1971 et a donné naissance à l'Institut portugais du cinéma, qui a pour tâche non seulement d'aider la production, mais de participer aussi à la rénovation des salles d'exploitation et à la modernisation des laboratoires. L'Institut dépend du Secrétariat d'Etat à l'Information et voit son budget sérieusement augmenté. En outre, cette nouvelle loi fixant un quota de films portugais obligatoires à distribuer vingt-cinq

jours par année peut être une mesure de protection pour le cinéma national.

Quelques films tournés en 1974 ou encore en projet, ont déjà obtenu l'aide de l'IPC. Ce sont **Benilde ou la vierge mère** de Manuel de Oliveira, **Le commencement de la sagesse** d'Antonio de Macedo, **Continuer à vivre** de A. da Cunha Telles, **L'Ile des amours** de Paulo Rocha entre autres.

Pour l'instant, il est inutile d'analyser plus en détail la manière même de fonctionner de cet organisme d'Etat. En effet, depuis le 25 avril 1974, il est également occupé à se redéfinir et à revoir son domaine d'intervention, dans une volonté qui ne peut être que positive pour les nouvelles productions nationales, intervenant peut-être alors également dans le domaine de la distribution et de l'implantation de salles qui font complètement défaut dans la plus grande partie du pays et la promotion à l'étranger.

## La Fondation Calouste Gulbenkian

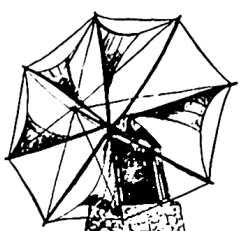
Dans ce bref tour d'horizon, le rôle de cette Fondation n'est pas à dédaigner : préoccupée d'expression artistique, d'aide aux jeunes talents, tant du domaine des arts plastiques, de la danse que de la musique, cette institution a joué un rôle important dans les moments difficiles et très récents du nouveau cinéma portugais.

Le Centre portugais du cinéma n'aurait certainement jamais vu le jour sans son aide et avant même que la Coopérative soit administrativement formée, la Fondation subventionnait déjà quatre films.

Pour les cinéastes de la Coopérative, dont la production ne peut être que difficilement rentable, il y a le danger de la dépendance ; mais un équilibre pourrait être trouvé avec une aide en provenance de l'Institut portugais du cinéma, solution qui semble en bonne voie selon les récentes décisions.

*le débordement d'une vitalité longtemps contenue*

**La douceur de nos mœurs**
de A. Seixas Santos



## Un grand événement pour l'histoire des Portugais et du cinéma

Les jours qui suivirent le 25 avril sont marqués par un événement de taille : dissolution de la commission de censure.

Quarante-huit ans de fascisme ont cependant marqué le peuple portugais soudainement libre de donner cours à son imagination si longtemps réprimée.

Il découvre pour la première fois : **Le cuirassé Potemkine** de S.M. Eisenstein, **Terre en transe** de Glauber Rocha, **Le sel de la terre** de Bibermann, **Coup pour coup** de M. Karmitz, **L'espoir** de A. Malraux.

Mais les films sortis dans la deuxième moitié de l'année, tournés pourtant avant le 25 avril contiennent souvent déjà des velléités de critiques, des intentions partiellement dévoilées de remettre la dictature en cause.

« De toutes façons, on sentait que le régime s'effritait » disent quelques-uns des réalisateurs, « et si les films étaient interdits à la sortie, nous savions plus ou moins que ce n'était qu'une question de temps ».

Ils sont maintenant d'autant plus optimistes et outre le vertige d'une liberté créatrice reconquise, ils sont animés d'un profond désir de communiquer, par leur art, avec tous leurs compatriotes ; car la plupart de ces derniers sont jusqu'à maintenant restés éloignés, par volonté délibérée d'une classe privilégiée et par contingences matérielles, de ce moyen d'expression pourtant populaire.

Cependant, il ne faut pas se leurrer ; ils sont avant tout des intellectuels et posent souvent les problèmes d'une façon schématique, voire codée ; ils ont là aussi un apprentissage à mener qui sera certainement favorisé par la liberté d'expression alliée à une ouverture plus large à l'encontre des créateurs. Car il est une gageure que le Centre portugais du cinéma semble tenir et maintenir ; le droit à la différence, droit de s'exprimer de façon entièrement personnelle.

L'on ne peut donc parler d'une école ou d'une ligne portugaise, les films à l'image des personnes sont fort dissemblables. Ce point sera certainement l'une des forces premières pour l'avenir et l'équipe actuelle permet de supputer des créations tous azimuts.

L'élégance du verbe chez un Paulo Rocha ou un Antonio Pedro de Vasconcelos, l'inquiétude intérieure reflétée dans le regard d'un João Cesar Monteiro, la bonhomie discrète et effacée d'un Rogerio Ceitil, la prestance physique d'un Cunha Telles, autant de disparités — pour n'en citer que quelques-uns — qui peuvent se souder en un amalgame cohérent à la défense et à la création d'un 7e art portugais authentique et de qualité.

## Du documentaire au réalisme

Les cinéastes portugais n'ont donc que rarement et difficilement accès au long métrage et ceci avant tout pour des raisons financières. était difficile de trouver une subvention pour un film de fiction.

C'est pourquoi les cinéastes ont été confinés dans le court métrage do-

cumentaire, voire touristique ou publicitaire ; mais ces travaux sont des opportunités que les cinéastes ne manquent pas cependant, ces petits films leur permettant certaines recherches sur le plan esthétique, du montage et leur procurant l'occasion d'approcher et d'illustrer la réalité quotidienne portugaise.

**Vilarinho das furnas** tourné entre 1969 et 1971, sans grands moyens techniques, par Antonio Campos est le fruit d'un travail d'attention patient et en profondeur. Campos a filmé les derniers moments d'un village ayant une vie communautaire très poussée dont la population est acculée à quitter les lieux car on y construit un barrage. La caméra de Campos nous montre l'évolution des relations en un remarquable témoignage social qui devient par moment presque ethnographique. La lecture politique n'intervient pas dans le montage, mais plutôt grâce à l'attention que porte le cinéaste à décrire certains événements, comme le contact de la population avec des gens de l'extérieur le gouverneur civil de Braga et l'archevêque, par exemple.

A l'opposé de ce cinéma se situe le documentaire de Manuel de Oliveira **Acto da primavera (Mystère du printemps).**

« Un matin pluvieux de mars 1958-1959, je ne suis pas certain, c'était la Semaine sainte. Je parcourais Tràs-os-Montes, à la recherche de moulin que j'avais imaginé pour mon film **O pao (Le pain)**. Au bord de la route, je découvre tout à coup trois croix de bois brut. Surpris j'ai demandé à quoi elles étaient destinées et on m'a dit qu'elles servaient à une représentation populaire de la Passion du Christ. Je suis revenu pour observer. Le spectacle était surprenant par la naïveté et la spontanéité de la représentation, par la couleur, par le mouvement et la façon de psalmodier et de réciter les cantiques. A

## *Après le 25 avril : dissolution de la commission de censure*

**Tras-os-montes**
d'Antonio Reis

partir de ce moment, j'ai pensé à fixer en images ce spectacle insolite. »

Le film, d'une beauté plastique surprenante est le reflet même de cette expérience dévoilant avec une caméra neutre l'artifice de la représentation et du tournage.

Bien qu'étant un film de fiction **Pedro so** (1971) de Alfredo Tropa, traite d'une façon narrative et conventionnelle les aventures d'un vagabond à travers les terres de Trás-os-Montes et décrit l'ambiance populaire et les aspects documentaires de la campagne.

L'influence néo-réaliste se retrouve encore dans **Mudar da vida (changer de vie)** (1966) de Paulo Rocha. Ici c'est dans le cadre rural d'un petit village de pêcheurs Furadouro, que Rocha situe son histoire et nous fait découvrir l'évolution sociale de la vie de la population (travail en usine, la pêche ne permettant plus de subsister) ou politique (émigration, guerre coloniale).

Un des seuls films tournés dans les colonies, soit **Catembe** de Faria de Almeida, sera d'ailleurs totalement interdit par la censure en 1964.

Cette première situation d'un aspect du cinéma portugais est assez limitée et ne débouche pas sur de grands développements théoriques ou critiques.

Il reste néanmoins que ces films sont des étapes importantes vers un cinéma de fiction.

## Les paraboles secrètes.

Il existe en outre quelques œuvres dont le décryptage n'est pas aisé :

**Nojo aos caes (A faire vomir les chiens)** (1970) de Antonio de Macedo ; à travers un reportage télévisé dont ils sont involontairement l'objet un groupe d'étudiants contestataires tente de faire passer un message et par-là d'ébranler le pouvoir établi. Tourné en son direct, avec un très faible budget (60 000 F) le film a pourtant une image très élaborée, mais sa lecture n'est pas aisée.

Cette recherche d'un style est également parfaitement perceptible dans **Uma abelha na chuva (Une abeille contre la vitre)** 1971) de Fernando Lopes.

Fruit d'études narratives et esthétiques de son auteur, c'est une transposition excellente du roman de Carlos de Oliveira. Cette lecture critique nous amène à une dimension sociale et à la découverte surprenante sur la puissance de l'oppression su les esprits et sur les cœurs.

**O recado (Le message)** (1971) de José Fonseca e Costa risque d'être très mal reçu si l'on n'a pas d'entrée les clefs du jeu. Liesse et mysticisme d'une fête populaire dans un village, avec procession, cantiques...

De méchants gangsters, ressortissants de la trop fameuse Pide, police politique, tuent un jeune homme dans un vieux château en ruines. Mais cette introduction ne suffit pas à éclairer un film ambitieux mais confus.

## Les symboles de la frustration

Ce sont naturellement dans les villes que les idées sont discutées et elles évoluent alors plus rapidement qu'à la campagne. A cet égard, Lisbonne n'échappe pas à la tradition et si on rencontre encore de nos jours

des paysannes venant vendre leurs broderies aux alentours de la place L.Marques, il n'y a peut-être que sur le plan folklorique que les traditions sont restées assez vives. Le fado reste le symbole du ruralisme et il est difficile d'y échapper.

Comme déjà mentionné, le cinéma portugais, influencé à la fois par un mouvement littéraire portugais néo-réaliste et le cinéma italien d'après-guerre, s'est illustré également dans cette voie.

Mais d'autres inquiétudes apparaissent aussi ; la frustration de la petite bourgeoisie intellectuelle était, par exemple, déjà sensible dans **O cerco (Le cercle)** (1969) mais ce film est plus encore qu'un simple constat, il est une chronique de la transformation d'une société. La rencontre de **Meus amigos** (1973) du même da Cunha Telles approfondit encore, d'une façon analytique, ce qu'il est convenu d'appeler le « fascisme ordinaire ». Ce récit à plusieurs voix réussit à transcrire le climat qui régnait au Portugal avant les événements ; on y discerne les contradictions de la société, les espérances et les illusions de la jeunesse, le sentiment d'une existence faite de platitudes où l'on fait « carrière » à force de compromis, tout cela non dans un sens critique, mais avec une distance rendue possible par le style employé, soit part d'improvisation et son direct.

**Perdido por cem, perdido por mil (Quitte ou double)** (1971 / 1973) est le voyage intérieur de A.P. de Vasconcelos, dans le sens où Céline définissait l'univers personnel. Film sur un premier amour, sur les petites combines qui existent à Lisbonne comme dans tous les grands ports du monde pour subsister, telle est la situation dans laquelle se trouve Arthur, le héros perdu dans cette jungle. Le cinéaste donne en voix off les points de son itinéraire cinématographique, son espoir en un cinéma portugais, mais

*la frustration de la petite bourgeoisie intellectuelle*

**Sofia et l'Education Sexuelle (1974) d'Eduardo Geata**

aussi son désenchantement face à une certaine vie.

« Si tu entres dans le jeu, la ville va résister mais pas toi ». Cette phrase en forme d'épitaphe est en quelque sorte la conclusion du film de Rogerio Ceitil **Cartes sur table** (1974).

Le réalisateur a voulu mettre une part d'autobiographie dans son film en s'introduisant sous l'aspect d'un jeune cinéaste débutant, ayant maille à partir avec la critique.

Son film s'attaque pourtant à un sujet plus grave, celui de la collusion de la presse avec le pouvoir établi et l'impossibilité pour un journaliste de dévoiler au grand jour un important scandale immobilier.

Il est si facile de faire carrière en ne s'intéressant qu'à des sujets anodins, les chanteurs d'une maison de disques dont il fait la promotion, par exemple ; ou encore l'exploit d'un cycliste essayant de battre un record aussi absurde qu'inutile. Mais ce film est en fait à propos multiples, et l'on y aborde encore le rôle de la critique et le langage d'approche du cinéma.

**O mal amado (Le mal aimé)** (1973) de Fernando Matos Silva a été la dernière victime de la censure. Il est vrai que le cinéaste n'y allait pas par quatre chemins pour critiquer amèrement le régime, faisant dire à l'un des protagonistes : « Nous n'avons pas de liberté dans ce pays ».

Assistant de Truffaut pour **La peau douce**, Matos Silva a décidément beaucoup de sensibilité et de tempérament.

Pour son analyse, il choisi l'ambiance d'un quartier chic de Lisbonne, Campo de Ourique ; habiter cet endroit est devenu synonyme de snobisme.

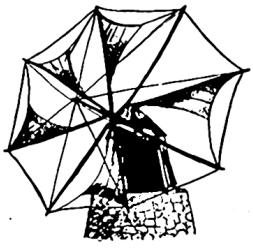
Un jeune homme, ses études terminées, quitte l'ambiance familiale et oppressante pour aller travailler dans un bureau où la compagnie féminine domine. Il reviendra cependant chaque soir dans « son » quartier, les différents lieux obéissant à un choix et des motifs déterminés.

Mais le film se situe bien au-delà du simple événement. Il nous confronte la situation de la femme portugaise — séparée par la guerre coloniale — au manque de contacts et à l'indifférence des gens, à la fois proches et lointains, mais toujours très vrais. Matos Silva jette un regard inquiet sur les vieilles pierres de son quartier pittoresque, sur les objets familiers, reconstituant, en un symbolisme, tout climat de tension psychologique qu régnait alors dans le pays.

Heureusement, on ne peu conclure, car tout commence au Portugal.

Pour les cinéastes aussi, l'euphori fut grande, et en un large élan de joi et d'ivresse, ils ont tout filmé 25 avril et les jours suivants, et ils on inscrit sur pellicule, à jamai espérons-le, ce premier 1er mai. De cela doit sortir un film, sorte d'épopée victorieuse. Mais ensuite, avant même le temps de la réflexion, déjà des manières différentes d'aborder le ciném en tant que création, et en tant qu communication. Ils se battent de tous côtés pour que leur avenir, l'avenir d leur art, soit étroitement lié à celui de leur peuple, de leur pays. L'avenir, en effet c'est leur affaire, et ils semblent bien s'y atteler.

Jean-Pierre Brossard



*Entretiens avec*

**ALBERTO SEIXAS SANTOS**
**ANTONIO PEDRO VASCONCELOS**
**JOSE FONSECA COSTAS**

*par Rui Noguera*

*pourquoi la production portugaise se trouve pratiquement paralysée aujourd'hui ?*

## *La crise de l'an I*

**Appelé à Lisbonne en mars dernier par l'Institut Portugais de Cinéma, afin de m'occuper de la diffusion du nouveau cinéma national à l'étranger, je croyais déjà pouvoir puiser dans une série de films entièrement pensés, conçus et réalisés après le 25 avril 1974.**

**A mon grand étonnement, aucun des quarante projets qui sommeillaient à l'I.P.C. depuis plusieurs mois n'a reçu le feu vert de la part des autorités responsables. Pourtant, ce n'est pas les fonds qui manquent. Des huit films approuvés peu de temps avant le coup d'état, seulement trois ont été tournés (1) : Benilde ou la Vierge Mère, de Manuel de Oliveira, Le Commencement de la Sagesse, d'Antonio de Macedo, et Cantique Final, de Manuel Guimaraes (mort avant le début du montage du film).**

**Quant à Tras-os-Montes, grandiose fresque sur le Nord-Est de l'auteur de Jaime, Antonio Reis, actuellement en cours de montage, est un vieux projet financé pour le « Musée de l'Image et du Son », organisme crée par le Centre Portugais de Cinéma.**

**Pour essayer d'éclaircir la situation critique où se trouvent en ce moment les cinéastes portugais, j'ai posé, à dix d'entre eux, les mêmes questions.**
**Lisbonne, du 9 au 23 mars 1975. - R.N.**

---

**(1) Les autres projets étaient : Tuez-vous les uns les autres, d'Artur Ramos ; Les Corps Célestes, de Sa Caetano ; Mephistophèlès et Maria Antonia, de Fonseca Costa ; L'Ile des Amours, de Paulo Rocha ; et Continuer à Vivre, de Cunha Telles.**

# QUATRE QUESTIONS A DIX CINEASTES PORTUGAIS

*1 — Comment se fait-il qu'onze mois après la chute du régime fasciste, la production cinématographique portugaise se trouve pratiquement paralysée ?*

*2 — Il y a, actuellement, de la part de certains éléments liés au mouvement social et politique du Pays, une tendance à vouloir imposer dans les domaines de la création artistique tout particulièrement dans le domaine du Cinéma, une sorte de dirigisme culturel. Quelle est votre position vis-à-vis de cette tendance ?*

*3 — Manuel de Oliveira, qui est indubitablement le plus grand cinéaste portugais, veut transposer l'écran un classique de littérature nationale : « Amour de Perdition », de Camilo Castelo Branco. Si la décision d'accorder les fonds nécessaires à réalisation de cette super-production historique dépendait de vous, quel serait votre verdict ?*

*4 — Quels sont vos projets cinématographiques pour l'avenir ?*

*Questions posées à :*
*Antonio Pedro Vasconcelos.*
*Alberto Seixas Santos.*
*José Fonseca Costa.*
*Antonio Reis*
*Fernando Lopes*
*Antonio de Macedo*
*Antonio Cunha Telles*
*Eduardo Geada*
*Rogério Ceitil*
*Paulo Rocha.*

*(Seuls les trois premiers cinéastes ont pu prendre place dans ce dossier Les réponses des sept autres seront plubliées dans notre prochain numéro).*

# ANTONIO PEDRO VASCONCELOS

Né à Leiria le 10 mars 1939.
1060-62 : Boursier de la Fondation Gulbenkian, séjourne à Paris où il voit et revoit les films les plus importants de sa vie.
Réalise de nombreux films publicitaires.
1969 : **27 Minutes avec Fernando Lopes Graça** (C.M.)
1971 : **Perdido por Cem, Perdido por Mil** (Quitte ou Double) (L.M.)
1974 : **Adeus, Até ao meu Regresso** (Adieu, jusqu'à mon Retour) (T.V.).

1 — C'est une triste histoire. Tout d'abord, comme vous le savez, le coup d'état du 25 avril n'a pas été préparé très en avance. Ce fut un mouvement de jeunes capitaines dont le seul dénominateur commun était l'anti-fascisme. Le Pays se trouvait dans une situation désastreuse et il fallait tout reconstruire. Cela a provoqué plusieurs crises politiques et parfois même des tentatives contre-révolutionnaires. Or, il se trouve que le Ministère de la Communication Sociale, duquel dépend le Cinéma, a été certainement le plus affecté par les événements. A chaque crise, un nouveau responsable héritait toute une série de problèmes à étudier et à résoudre. L'activité cinématographique en a souffert. A notre enthousiasme du début a succédé un certain découragement et une inertie presque totale. Nos propositions pour la création d'un cinéma capable de suivre l'évolution du processus révolutionnaire se sont progressivement perdues dans les méandres des cabinets ministériels. Qui plus est, les cinéastes qui avaient des projets, après le coup d'état, se sont trouvés dans l'impossibilité de les réaliser, car il fallait tout repenser et tout remettre en cause. Cela a crée un certain désarroi qui a un peu étouffé l'élan qui nous animait dès le début. Entre-temps, la Télévision, dans laquelle nous avions déposé une grande partie de nos espoirs, au lieu de nous ouvrir ses portes, a dressé des bastions entre nous dans un instinct de défense. Découragés, nous avons accepté que s'installe entre le gouvernement et nous un type de rapports qui recèle les vices des années de fascisme. Le temps perdu dans des meetings inefficaces a fini par éteindre les dernières lueurs de l'enthousiasme qui nous habitait.

Bien que cela ne nous excuse pas, nous pouvons expliquer ce qui s'est passé par le raisonnement suivant : malgré notre jeune âge, ayant vécu toute une vie sous une dictature, nous avons fini par nous habituer à déjouer la surveillance

d'un régime qui nous était hostile, par des sous-entendus et des demi-mots. Le fait de nous trouver, du jour au lendemain, devant un espace ouvert, nous a complètement désorienté. La situation crée par le 25 avril n'a jamais été claire et elle ne l'est pas encore à présent. Les infrastructures inexistantes — aussi bien humaines que techniques — n'ont pas arrangé les choses. L'Institut Portugais de Cinéma, organisme crée en juillet 1973 par le régime fasciste, continue à fonctionner exactement comme avant le coup d'état : le même personnel, la même organisation, la même incapacité d'action. Nous nous trouvons, donc, par ce fait, dans une impasse qui risque de porter de graves préjudices à notre cinématographie.

2 — Nous savons, pour l'avoir constaté à maintes reprises au cours de l'histoire, que, malheureusement, les politiciens les plus révolutionnaires sont généralement les plus réactionnaires en matière de création artistique. Nous avons tous encore présent à l'esprit la Russie de Staline. Le dirigisme culturel et la médiocrité ont fini par tarir le filon d'hommes qui avait imposé à l'admiration du monde entier l'art russe des années vingt. En ce moment, au Portugal, nous courons dangereusement un risque identique, dans la mesure où les canons

Tras-os-montez, d'Antonio Reis.

artistiques ne rentrent pas dans les carcans politiques, schématiques et stéréotypes, agrées par le régime en vigueur. Il y a une idée qui me semble extrêmement réactionnaire, qui est celle qui consiste à dire qu'il faut éduquer le peuple car, ignorant et inculte, il n'est pas préparé à recevoir telle ou telle forme d'art. Que je sache, telle attitude n'a jamais donné des résultats positifs dans aucun pays du monde. Tout ce que nous risquons c'est d'être commandés par des fonctionnaires médiocres, même animéspar de bonnes intentions politiques. Un glorieux passé de résistant ne devrait pas fournir automatiquement un aval à une politique repressive vis-à-vis de la création artistique. Il ne faut jamais étouffer la fiction. Un pays sans fiction est un pays mort.

3 — Parmi les cinéastes portugais, s'il y a quelqu'un qui puisse affirmer avoir été criminellement brimé par le régime fasciste, c'est Manuel de Oliveira. Pendant trente ans, l'auteur de **Aniki-Bobo**, a été sacrifié de façon ignoble par le Salazarisme. Le cas Oliveira est aussi triste que le cas Dreyer. Et pourtant, cet homme, dont de nombreux projets se sont irrémédiablement et définitivement perdus dans les tiroirs de la censure salazariste, risque de ne pas pouvoir tourner son **Amour de Perdition**. Au nom de n'importe quel critère je trouve cela un crime irréparable. Manuel de Oliveira, qui a plus de 70 ans, devrait pouvoir jouir d'un statut spécial qui lui accorderait le droit de tourner librement un film par an.

Si, à l'époque du Salazarisme, la Commission chargée d'approuver les projets cinématographiques avait été composée par un représentant du mouvement des Ciné-Clubs, un autre de la F.N.A.T. (Fédération Nationale pour la Joie dans le Travail) et un troisième du M.F.A., tout le monde aurait crié au scandale. Je sais très bien que l'Armée a changé, que la F.N.A.T. n'est plus ce qu'elle était et que les Ciné-Clubs, par contre, sont toujours un centre de résistance, mais les membres de cette Commission bien qu'ils méritent le maximum de confiance en matière politique ne me semblent pas mériter grande confiance au niveau de la compétence artistique et ne nous offrent pas la moindre garantie d'un choix responsable.

4 — Parmi les divers projets que je voudrais réaliser il y en a un qui me tient spécialement à cœur : c'est un fait divers, survenu il y a huit ou neuf ans, qui avait provoqué, à travers une honteuse campagne de presse, menée par certains hommes de lettres politiquement responsables, une impitoyable chasse à l'homme. Comme j'ai été très choqué par cet événement, j'aimerais pouvoir en tirer un film, apparemment sans aucun jugement critique, dans la tentative de corriger un style journalistique qui fait appel aux plus bas instincts de l'homme. C'est, en gros, l'histoire de deux soldats qui s'échappent de la prison militaire de Penamacor, où ils se trouvent pour des raisons disciplinaires, et qui, au cours de leur fuite, violent une paysanne et essayent de tuer le mari. Mais, même à présent, je crains sérieusement ne pas pouvoir concrétiser mon projet. Ce serait d'une ironie tragique, n'est-ce pas ?

Parallèllement à mon activité de cinéaste, j'aimerais effectuer un travail régulier, quotidien disons, pour la T.V. L'éthonographie urbaine m'attire tout particulièrement, mais j'aimerais aussi tourner un film sur la police.

(21 mars).

# JOSE FONSECA COSTA

Né en 1933 en Angola. Fréquente la Faculté de Droit de Lisbonne. Assistant d'Antonioni pour l'**Eclipse.** Critique de cinéma dans « Imagem » et « Seara Nova ». Dirigeant Ciné-Clubiste. Traducteur de Pavese et Eisenstein en portugais. Réalise sept court-métrages, dont :
1967 : **A Cidade** (La Ville)
1969 : **The Colombus Route.** Premier long-métrage.
1971 : **O Recado** (Le Message)

1 — L'I.P.C. dispose de beaucoup d'argent, pourtant les professionnels de cinéma se trouvent pratiquement sans travail. Depuis avril 1974 je n'ai fait qu'un court-métrage pour la T.V. et la situation de la plupart de mes camarades est à peu près identique. A l'exception d'Oliveira, de Macedo et du regretté Guimaraes, personne n'a pu encore tourner un film.

En ce qui concerne le cinéma, toutes les structures existantes avant le 25 avril ont été maintenues en place. La loi du Cinéma est toujours en vigueur. Cette inertie a provoqué le blocage d'une série d'initiatives qui étaient nées avec le changement politique.

Vous ne pouvez imaginer avec quelle joie nous, les cinéastes, avons accueilli la chute du régime de Caetano. Pendant quinze jours nous avons cru à la révolution socialiste et nous avons vécu dans un climat de folie totale. Glauber Rocha, qui était parmi nous, pourra vous en parler. Fascinés par ce qui se passait dans les rues, nous avons sous-estimé complètement ce qui se passait dans les coulisses. Il nous a fallu un certain temps pour nous apercevoir que, à ce moment-là, c'était précisément ce qui se passait dans les coulisses qui était important. Toutefois, quand nous nous sommes rendus compte que le mouvement du 25 avril n'était pas la révolution socialiste, nous pensions encore qu'il était possible de conquérir un certain nombre de libertés essentielles, et nous avons continué à préparer, au sein du syndicat, les deux projets qui auraient dû apporter un changement radical aux structures schématiques et stériles qui étouffaient la profession. Nous avons présenté ces deux textes assez vite, mais les différents directeurs du Spectacle qui se sont succédés les uns après les autres dans les cabinets ministériels, n'en ont jamais fait aucun cas.

Le premier de ces projets concernait la nationalisation de la production et de la distribution. Si les mesures qu'il prônait avaient été appliquées elles auraient entraîné la neutralisation immédiate de l'ancienne loi du Cinéma. Conscients toutefois du fait que l'élaboration d'un plan de socialisation était une tâche de longue haleine, nous proposions simultanement, pour assurer la période de transition, la création de groupes d'animation culturelle dans lesquels le cinéma

jouait un rôle essentiel. Il ne s'agissait pas uniquement de montrer des films au peuple, mais de lui apprendre à se servir d'une caméra. Nous avions proposé l'achat de dix camionettes Volkswagen et la création d'autant d'équipes itinérantes munies de caméras et de projecteurs 16 mm. afin que les cinéastes disponibles, accompagnés par des représentants du M.F.A. et des partis politiques intéressés par l'opération, participent activement à un véritable soulèvement du pays. Nous avions même prévu de laisser derrière nous des caméras pour qu'après notre passage les gens puissent continuer le travail commencé par nous. Projet tout à fait réaliste et assez bon marché qui a été totalement négligé et qui a fini par tomber dans les oubliettes. Je crains que notre projet ait été jugé subversif car il aurait fait découvrir le vrai visage d'un pays qu'aucun des partis politiques reconnus n'était intéressé à connaître. Plus tard, on a créé les groupes de dynamisation culturelle dont on parle tellement dans le monde, en se basant sur ce que nous avions proposé, à la différence que la participation du cinéma est devenue une participation passive.

L'échec de ce projet auquel nous tenions si fort, m'a donné beaucoup à réfléchir et j'ai commencé à me méfier de bien des choses, mais ça c'est une autre histoire. Maintenant, il faudrait ouvrir les portes du cinéma portugais au plus grand nombre possible de personnes. Toutefois avant de commencer à tourner n'importe quoi, n'importe comment, les cinéastes portugais devraient apprendre d'abord à regarder et à écouter ce pays. La création d'unités de travail devrait révéler et de nouveaux films et de nouveaux cinéastes.

2-3 — Beaucoup de monde craint un dirigisme qui risquerait d'affecter toute activité inhérente à la liberté d'expression. Mais, à mon avis, il va être inévitable, au moins pendant un certain temps. Pour tous ceux qui font du cinéma chez nous, l'important, en ce moment, c'est d'obtenir le meilleur des dirigismes possible. Il y a plusieurs forces politiques intéressées dans le contrôle de l'industrie cinématographique. Certains groupes aimeraient voir mis en pratique une orientation du travail ce qui me semble être toujours limitatif à la liberté d'expression. Mais il sera peut-être possible de créer à l'intérieur de cette orientation un compromis. Il y a beaucoup de monde, par exemple, qui pense qu'en ce moment il n'est pas licite de faire **Amour de Perdition,** d'après Camilo Castelo Branco. Fait étrange, il y a eu une réaction identique, avant le 25 avril, vis-à-vis de **Méphistophèlès et Maria Antonia,** projet qui découlait lui aussi d'une œuvre de C.C. Branco. Cela dit, que ce soit Manuel de Oliveira ou un autre à faire **Amour de Perdition,** je trouve qu'il est toujours licite à un cinéaste de tourner ce qu'il a dans la tête. Bien que je reconnaisse que, dans des moments historiques déterminés, il y a des choses qui sont prioritaires, j'estime que personne ne peut enlever à un cinéaste la liberté de se baser sur un texte pré-existant pour faire un film. N'importe quelle autre attitude vis-à-vis de ce problème est une attitude réactionnaire. C'est tellement évident que toute discussion là-dessus me paraît inutile. De toute façon, un film est une réalité totalement différente d'un texte. Je trouve lamentable qu'il y ait des gens qui tombent dans le piège, assez grossier, d'évaluer un film d'après un projet écrit. Si nous avions la possibilité de prendre le cinéma en main, il faudrait essayer d'éliminer tous les vices du dirigisme de certains pays où l'industrie cinématographique est nationalisée, mais il faudrait aussi apprendre à éviter les travers des pays où la production obéit à des schémas capitalistes et où, d'une façon générale, c'est le producteur tout puissant qui a le dernier mot sur un projet. Or, un projet n'est autre qu'un bout de papier rempli de mots. Si des messieurs avec beaucoup de talent réussissent à se

dépêtrer de tout ça et à faire des œuvres remarquables, d'autres, moins fortunés, plongent dans une médiocrité totale. Avez-vous déjà pensé comment tout pourrait être différent si le cinéma était dans les mains des cinéastes ?

Il est difficile de se libérer de cinquante ans de fascisme. D'un fascisme féroce à cause de sa mesquinerie. Cela marque profondément les gens. Maintenant, que les portes s'entrouvent à nous tous, ça vaut la peine de tenter des choses...

4 — De toute la série de mesures présentées par le groupe de cinéastes qui avaient fait des films depuis 1960, une seule a mérité l'attention des autorités fascistes : celle qui permettait, grâce à un système d'impôts appliqués aux distributeurs-importateurs de films étrangers, de créer un fond destiné à la production de films portugais. L'acceptation de cette mesure a permis la création de l'I.P.C. qui, de la sorte, est entré en possession, annuellement, d'un fond qui oscillait entre un milliard et un milliard et demi de Francs. De cette somme considérable, eh bien, l'Etat réservait trois cents millions (3) pour la production. Selon cette loi, qui est d'ailleurs encore en vigueur, toutes les demandes de financement devaient être faites avant le 31 décembre de chaque année. J'avais décidé, pour une question de principe, de ne rien demander au gouvernement fasciste, mais, vers la fin 1973, après mûre réfléxion, j'ai trouvé qu'il était bête de ma part de ne pas bénéficier, comme les camarades, des avantages offerts par une loi existante. Cela ne m'astreignait à aucun type de compromis. Comme le délai de dépôt des projets arrivait à terme, j'ai cherché une solution d'urgence Etant donné qu'à l'époque je lisais d'une façon systématique toute l'œuvre de Camilo Castelo Branco, écrivain pour qui j'ai le maximum de respect et d'admiration, je me suis précipité sur l'une de ses nouvelles, **Méphistophélés et Maria Antonia**, qui racontait en vingt trois pages l'histoire d'une femme, au temps de l'Inquisition, accusée d'avoir scellé un pacte avec le Diable. Après avoir arraché du livre ces vingt trois pages, j'ai fait un devis à la va-vite et j'ai tout déposé à l'I.P.C., absolument convaincu d'essuyer un refus. A mon grand étonnement le projet fut accepté. A la veille du coup d'Etat, j'avais déjà fait les repérages, contacté l'actrice brésilienne Norma Benghel, et je me préparais à donner un autre devis qui tenait compte des réalités concrètes de l'entreprise, quand je me suis arrêté tout de go car l'événement politique a porté mon regard vers d'autres horizons. Et j'ai abandonné temporairement le projet.

La douceur de nos mœurs, de A. Seixas Santos.

Cela dit, pour réaliser **Méphistophèlès et Maria Antonia**, comme j'avais dû refaire mon devis, il me fallait l'approbation du nouveau Directeur Général des Spectacles, mais, à cause de tous les bouleversements subis par le pays, je ne suis jamais arrivé à l'obtenir. Il ne faut pas se tromper : la puissante machine bureaucratique qui étouffait l'activité du Pays avant la révolution est encore en place. Par ailleurs, il faut le dire, le projet de la nouvelle de Camillo m'intéresse beaucoup moins après le 25 avril. Maintenant, je veux tourner des films que je n'aurais jamais pu tourner sous l'ancien régime. C'est logique, il me semble, non ? Alors, voilà ce que j'ai l'intention de faire : en utilisant mon subside je vais tourner un tout autre film : **El-Rey d'Alcacer Kybir.** Je me base sur une tradition populaire portugaise de la région d'Alentejo où encore aujourd'hui il y a des véritables troubadours qui se promènent de village en village pour raconter des histoires et chanter des chansons, afin d'exposer mes idées sur le Portugal et sa situation dans le monde.

Le Portugal est un pays de Sebastianistes. Les portugais attendent toujours le retour de Don Sebastian, surtout maintenant qu'ils viennent de perdre tous leurs pères : Salazar, Caetano, Spinola...

(22 mars)

# ALBERTO SEIXAS SANTOS

Né le 20 mars 1936 à Lisbonne. Dirigeant du Ciné-Club « ABC » de Lisbonne. Fréquente la Faculté de Lettres de Lisbonne. Critique dans la revue « Imagem » et dans les quotidiens « Diario de Lisboa » et « Diario Popular ». Fréquente à Paris l'Institut de Filmologie de la Sorbonne et, à Londres, la London School of Film Technique.

1969 : **Arte e officio de ourives** (L'ART et le Métier de Bijoutier) - C.M. Primé au 7 ème Festival International du Film Industriel.

1972-74 : **Brandos costumes** (La Douceur de nos mœurs).

1 — Au Portugal, surtout dans les années quarante, on a toujours essayé de créer une industrie cinématographique, mais ce n'est que ces dernières années que l'Etat, à travers une aide financière, et la Fondation Gulbenkian, par une action de mécénat, sont arrivés à ravitailler la production nationale. Le modus vivendi — un accord de trois ans — entre notre Coopérative de cinéastes (le C.P.C.) et la Fondation Gulbenkian est arrivé précisement à terme en 1974 et, par conséquent, la production de ce côté, a été interrompue. Par contre, l'I.P.C., juste avant le coup d'état, a donné le passavant à huit films (4).

Dans un contexte politique en permanente évolution comme le notre, il est logique que le Ministère de l'Information ou de la Déformation (5) — comme l'on voudra — ait été le plus affecté. Le défilé des cabinets ministériels n'ont pas arrangé nos affaires.

Avant le 25 avril tous les gens de la profession étaient groupés à l'intérieur d'un Syndicat unique. Tout de suite après le coup d'état, il y a eu une scission à l'intérieur de ce Syndicat qui réunissait alors les trois branches de l'industrie — production, distribution, exploitation. Pendant de longues années, ce Syndicat avait été contrôlé par les grandes maisons de distribution qui avaient réussi à stopper pratiquement les revendications salariales des travailleurs et à engendrer chez les esprits dépolitisés une méfiance profonde à l'égard des metteurs en scène du nouveau cinéma plus indépendants et politisés que les gens installés dans le système. Au lendemain du coup militaire des cinéastes liés au nouveau cinéma et des techniciens qui travaillaient habituellement avec eux, se sont alors regroupés dans un autre syndicat et ont proposé un planning de travail pour remodeler les structures de la profession. Mais leur projet n'a trouvé aucun écho auprès des entités officielles. En contrepartie, quelques mois après, le Gouvernement a proposé la création d'une Commission Consultative qui avait pour tâche l'élaboration d'une nouvelle loi du Cinéma en accord avec les nouvelles réalités sociales et politiques du Pays. Cependant, les contradictions internes de cette Commission nous ont fourvoyés dans un cul-de-sac. Il faut croire que des intérêts non conciliables nous ont amenés à cette impasse, car, bien entendu, il était illusoire de penser que les commerçants de la profession, — exploitants et distributeurs — pouvaient entamer un dialogue politique avec les travailleurs de la production, intéressés dans la création d'un cinéma national. Cet échec, prévisible au fur et à mesure que les discussions avaient lieu, a fait que la Direction des Spectacles a dû interrompre les travaux de la Commission, malgré les quelques conclusions concrètes auxquelles nous avions abouti. Ceci étant, la somme d'argent assez considérable accumulée par l'I.P.C. continue à être bloquée car on considère préférable de définir une optique de production en rapport direct avec la nouvelle situation politique avant d'entamer la réalisation de nouveaux films. Voilà, en gros, les raisons pour lesquelles il n'y a pas encore eu des films après le 25 avril. Il est fort probable d'ailleurs que même s'ils avaient eu de l'argent à leur disposition, les cinéastes n'auraient pas commencé à tourner, tout au moins dans l'immédiat pour avoir la possibilité d'effectuer une sorte de mise au point, de recyclage si l'on veut. Toutefois, ce problème ne s'est même pas posé...

2 — Oui, c'est un danger possible. Dans les périodes de transition comme celle que nous vivons, apparaît toujours la tentation du dirigisme. Des hommes qui croient détenir la vérité surgissent, et au nom de cette vérité ils proclament ce qui convient au Pays et au peuple et, par conséquent, ce qui est nocif pour le Pays et pour le peuple. J'estime qu'une telle attitude est arrogante et paternaliste. Nous ne savons pas ce qui est important pour le pays et pour le peuple pour la simple raison que nous, les bourgeois, — qui d'une façon ou d'une autre contrôlons encore le cinéma au Portugal, et je ne me réfère pas seulement aux cinéastes mais aux dirigeants du M.F.A. et des Ciné-Clubs — nous n'avons pas le droit de parler au nom du peuple, que nous connaissons mal, ni d'établir ce qui doit être le cinéma portugais pour ce même peuple. Notre devoir est d'essayer de trouver de façon urgente une voix à résonnance populaire. Malheureusement, il existe des

gens pour considérer que le peuple est ignorant parce que trompé, massacré, vicié par des longues années de déspotisme. Cette perspective citadine sur le peuple me semble particulièrement grave car je suis convaincu que le peuple sait intuitivement ce qui lui convient le mieux. Conscient de cela, je pense que n'importe quelle voie dirigiste est condamnée à l'échec, car elle n'ira pas vers le peuple mais contre lui. Dans le domaine du concret, le peuple est beaucoup plus lucide et précis que dans le domaine de l'abstrait et c'est la bourgeoisie qui pose toujours les problèmes en termes abstraits — c'est d'ailleurs l'une de ses caractéristiques. La bourgeoisie, par exemple, n'a pas de contact direct avec les moyens de production, et j'estime que n'importe quel ouvrier, n'importe quel paysan est en condition de donner des leçons là-dessus à n'importe quel cinéaste, à n'importe quel ciné-clubiste, à n'importe quel officier du M.F.A. Pour commencer, il ne serait déjà pas si mal, si tout ce beau monde se mettait à l'école du peuple.

3 — Je me demande si Manuel de Oliveira obtiendra ou non l'autorisation de tourner **Amour de Perdition.** I am not the jury. Néanmoins, je sais qu'il y a des gens — la presse d'ailleurs en a fait grand étalage — qui pensent que désormais les cinéastes doivent faire les films révolutionnaires que le peuple exige. Une fois de plus ce sont les bourgeois qui parlent des exigences du peuple dont ils ignorent évidemment tout, et d'une révolution que le peuple n'a pas encore fait. Le projet d'Oliveira n'est pas le seul en cause d'ailleurs. Les films à caractère historique qui à première vue n'ont pas une liaison directe avec le présent pré-révolutionnaire ou révolutionnaire — cela dépend de la prespective de chacun — sont considérés déplacés dans le contexte actuel. A ce propos je me limite à reprendre comme Straub à Godard lorsque ceclui-ci lui a reproché d'avoir fait avec **Chronique d'Anna Magdalena Bach** un film complètement éloigné de l'actualité : « Tu te trompes, Jean-Luc, ce film est ma façon de protester contre la guerre au Vietnam ». Mi-boutade, mi-vérité, cette réponse me convient parfaitement. En effet, en dernière analyse, le problème est de savoir quel type de film Oliveira va ou pourra faire d'après le livre de C.C.Branco. Le reste est secondaire. Un film sur l'occupation d'une usine peut être profondément réactionnaire, idéaliste et présenter une perspective politique complétement fausse. Un film dont l'action se déroule au XIX siècle, peut être riche d'enseignements pour l'actualité et présenter une analyse de la lutte de classes — pourquoi pas ? — avec une rigueur totale. Tout dépend du regard du metteur en scène.

4 — J'ai un projet à l'I.P.C. qui s'intègre dans le « Musée de l'Image et du Son » pour lequel Reis tourne actuellement son **Trás-os-Montes.** Pour l'instant, je lui ai donné un titre volontairement calqué de Maupassant : **Une Vie,** mais ce sera le contraire d'un film naturaliste. En me basant sur un fait divers, un crime commis il y a quelque temps par une adolescente, j'espère arriver à mettre quelqu'un, une grand-mère, face à sa propre aliénation et à déterminer quel rôle joue dans cette affaire notre société de consommation.

(21 mars)

---

(3) : Ces chiffres sont en nouveaux francs.
(4) : Voir introduction.
(5) : Devenu, après le 25 avril, le Ministère de la Communication Sociale.

BARTHELEMY
AMENGUAL

en français

« Nulle part et jamais l'algèbre du parti pris ne m'a gêné. Partout et toujours, elle découlait de l'expérience d'une œuvre achevée. »

S.M. Eisenstein, *Pauvre Saliéri* (1940).

*Un miracle est en train de se produire que, lassés d'attendre, nous n'attendions plus : l'œuvre écrite d'Eisenstein nous devient progressivement accessible* **en français** ! *Reconnaissons qu'il y a là de quoi arrêter nos pendules ainsi que fit le cinéaste au dénouement d'***Octobre.** *Enfin, la France cinématographique et qui pense va cesser d'être culturellement sous-équipée.*

*Jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, le lecteur français ne disposa guère de plus d'une douzaine de textes, presque toujours tronqués et souvent retraduits de traductions. Dans les années cinquante, les Editions en Langues étrangères de Moscou publièrent une version française des* **Réflexions d'un cinéaste** *et si ni* **Film Sense** *ni* **Film Form** *ne furent — et ne sont toujours pas — traduits dans notre langue, un accès fut possible à quelques-unes de leurs idées au travers de la biographie du cinéaste rédigée par Marie Seton. Il aura donc fallu la « révolution manquée » de mai 1968 pour que de nouveau l'intelligentsia cinématographique et les revues spécialisées manifestent de l'intérêt à l'endroit du cinéma révolutionnaire soviétique en général et d'Eisenstein en particulier, intérêt suffisamment affirmé pour décider la publication scientifique et suivie des écrits du cinéaste.*

*On ne rendra jamais assez hommage aux* **Cahiers du Cinéma** *qui, tout au long de deux années, de janvier 1969 à décembre 1970, ont assuré la publication intégrale de divers essais d'Eisenstein et se trouvent, de plus, au départ de l'édition, dans la collection* **10 / 18**, *des* **Œuvres Choisies** *dont un premier tome,* **Au-delà des Etoiles,** *vient de paraître sous la direction de Jacques Aumont. (1).*

*Les premiers résultats sont déjà merveilleux : la qualité de la traduction, outre qu'elle simplifie, rend limpides et rigoureux des textes qui jusque-là semblaient sortir de redoutables grimoires, sert remarquablement la verve, l'humour, le sens de l'exemplification imagée, la vigueur polémique, le talent didactique et l'art élocutoire de l'auteur. Le plaisir du texte est restitué : lire Eisenstein devient un vrai bonheur. Pourtant, et paradoxalement, de divers côtés déjà d'aucuns s'interrogent, comme si devant la grandeur de l'événement, ressaisis par leur mauvaise conscience, après avoir obstinément dédaigné de lire Eisenstein en anglais ou italien, ils se cherchaient de nouvelles raisons pour n'avoir pas à le lire davantage en français. (Lire ici, on l'aura compris, équivaut à étudier.)*

# *Lire Eisenstein serait-il difficile ?*

*Tous les obstacles à une approche sérieuse de la pensée eisensteinienne, à les en croire, ne seraient pas encore levés. Lire Eisenstein serait difficile, d'abord parce qu'il n'est pas toujours clair (ce qui est vrai quand il écrit pour lui-même, notamment). Ensuite, le mythe du génie prométhéen, de l'auteur-démiurge, Vinci ou Michel-Ange, s'interposerait entre ses lecteurs et lui. Autre écran, la pétrification, la massification du discours des doctes et des rhéteurs — hagiographes ou aristarques — cachant derrière un mur de truismes, de redites et de pétitions de principes, les contradictions, le mouvement dialectique intime de la réflexion théorique du cinéaste. Le nombre même et l'hétérogénéité de ces écrits, la disparité des recherches, des visées, des traitements, des niveaux d'argumentation qui s'y rencontrent, le mélange de réflexions et de souvenirs, ajouteraient aussi à la difficulté. Disons-le franchement, aucune de ces barrières ne nous semble infranchissable.*

*Quand Jacques Aumont, préfaçant* **Au-delà des Etoiles**, *accuse le livre de Marie Seton de catastrophiquement « bloquer le travail théorique », il dramatise bien inutilement l'histoire de la critique tout en se mettant dans le mauvais pas de rendre responsables de la méconnaissance française d'Eisenstein ceux-là mêmes à qui nous sommes redevables de le mieux connaître. (N'est-ce pas chez Marie Seton — après de premiers indices chez Moussinac — que nous avons découvert un Eisenstein contradictoire, le « flou » et le « bougé » d'une pensée ?)*

*La seule difficulté réelle que pose la lecture d'Eisenstein reste ce* **décalage chronologique** *que François Albéra explicite à propos de la genèse du « cinéma intellectuel » et de ses rapports avec la pensée de Lévy-Bruhl : « La simple référence aux dates de rédaction ne suffit pas puisque dans ce cas un texte de 1947 raconte un épisode de 1930-32 sans tenir compte de ce que l'auteur en pensa en 1935 ! Paradoxalement, le texte de 1935 est donc plus avancé que celui de 1947 ... » (2).*

---

(1) Dans cette même collection, les **Cahiers du Cinéma** avaient déjà gratifié le public français du recueil de Dziga Vertov, **Articles, journaux, projets**, (1972), et des leçons d'Eisenstein au VGIK, sténographiées par Vladimir Nijny : **Mettre en scène** (1973). Dans le présent article, nous associerons aux deux volumes eisensteiniens en 10 / 18 le remarquable petit livre de François Albéra, **Notes sur l'esthétique d'Eisenstein** (Lyon 1973, ) qui tient compte du maximum de textes du cinéaste, traduits ou non traduits.

(2) **Notes sur l'esthétique d'Eisenstein**, p. 18.

# *Les écrits d'Eisenstein sont activités en soi : œuvre et vie*

*Si nous assemblons les traits dominants que les chercheurs français — Marcelin Pleynet, Jacques Aumont, François Albéra entre autres — reconnaissent, sans forcément s'accorder entre-eux, à l'œuvre écrite ou, mieux, à l'activité « écrivante» d'Eisenstein, nous obtiendrons le tableau suivant : la prolixité et l'hétérogénéité (du tract à l'essai, de la critique au manifeste, du discours à la préface, des souvenirs aux dédicaces, du cours aux projets de mise en scène) un travail formel constant mais inégal, tantôt insuffisant (bâclage, tarabiscotage, style journalistique ou publicitaire) (3), tantôt excessif, croulant sous le poids des citations, écrasant d'une érudition « dont le statut véritablement névrotique serait à interroger » (J. Aumont) ; une obsession maladive de la théorisation ; une fuite dans la « poésie » et la littérature quand la solution théorique se dérobe ou est impossible ; une flexibilité opportuniste que traduit notamment le fait que tous les films du cinéaste sont des œuvres de commande ; l'imbrication permanente de la vie et du travail, la biographie de l'auteur déterminant les développements de la théorie, avec pour conséquence une absence de rigueur, de continuité, de totalisation des acquis dans l'unité d'un système.*

*Sur chacun de ces points ou presque, Eisenstein s'est lui-même longuement expliqué. Toutes les limites de sa réflexion esthético-politique, — si limites il y a, ou plutôt si limites il saurait n'y pas avoir — découlent du seul fait qu'elle est une réflexion vécue, — non seulement le versant théorique d'une praxis quotidienne mais, plus encore, la philosophie réalisée d'une existence. Théories et films sont pour Eisenstein ce que la peinture est au peintre, la poésie au poète, la musique au musicien : une manière et une raison de vivre dans un corps, une « âme », une époque et un monde donnés : des* **Essais.**

*Les écrits ne sont pas la trace de ses autres activités ; ils sont activité en soi, œuvre et vie. Aussi, revenant en 1940 sur un jugement de 1926 qui lui faisait condamner à mort le théâtre* (« Il est absurde de perfectionner l'araire. On fait venir un tracteur. »), *il souligne qu'il « s'agissait là d'*un fait de (sa) biographie et nullement d'un fait inhérent à l'histoire du théâtre... » *(4).*

*De là qu'infiniment mieux qu'à Léonard de Vinci, il vaudrait peut-être de le confronter à un Montaigne, Montaigne soviétique qui s'essaie, se met entier à l'épreuve du réel et de ce que ce réel attend de lui, au travers de l'écriture comme de la composition cinématographique, — qui essaie à l'épreuve d'un monde*

(3) Ainsi « La bataille d'Octobre » (1928) commence comme un prospectus de distributeur : « Une année et demie contenue dans six mois sans trêve et sans sommeil. Une armée de 100 000 hommes devant les caméras. 49 kilomètres de pellicule... » Cf. **Au-delà des Etoiles,** p. 43.

(4) « Fierté » (1940) in **Au-delà des Etoiles,** p. 173.

**Le cuirassé Potemkine**
de SM. Eisenstein

# *L'ambition de fondre l'art et la science...*

*concret (la Russie de la révolution), la validité, la solidité, la fécondité de ses travaux, textes ou films. Ce dialogue global, cette dialectique incarnée : l'homme produit un rêve, un texte, un film, un style, une pratique politique et le rêve, le texte, le film, le style, la politique constituent l'homme dans sa mouvance, ses repentirs (expression de peintre), ses nouveaux départs, on les lira à chaque page de l'œuvre écrite d'Eisenstein.*

*Ce n'est pas sans raison que le cinéaste ambitionna toujours de fondre l'art et la science. Il écrit (théorise) pour vivre — et agir —, non pour savoir. Le travail formel est chez lui une seconde nature, dit précisément J. Aumont* **(Ibid.)** *Même si sa « névrose » est de ne pouvoir vivre (et jouir) sans s'analyser, sans chercher des raisons à son plaisir et son déplaisir — phénomène commun notamment tous les auteurs d'un* **Journal** *— il n'est pas un scientifique (ou devrions-nous dire qu'il n'est pas qu'un scientifique ?). Le savant s'incline devant la science seule. Eisenstein n'accepte jamais son impérialisme. Nous le définirons comme* **un théoricien non théorique.** *Par ailleurs, l'avant-garde, en Russie, et c'est sa richesse, n'opère que dans un débat généralisé. Il en découle, pour l'écriture eisensteinienne, une double ligne de combat : sur l'une, Eisenstein attaque et se défend ; sur l'autre, il théorise et souvent ironiquement. Mais ce débat général complique la recherche créatrice. Elsenstein se forge une armure (ses écrits circonstanciels) et un armement offensif (sa théorie).*

*Les citations d'Eisenstein sont des rencontres (« Tu ne lis que pour contresigner », disait Eluard). C'est la passion qui en guide le choix, la récolte. Leur nombre, contre les adversaires est une arme certes, mais pour le cinéaste, une incitation. Des auteurs qu'il étudie, des exemples qu'il rapproche, Eisenstein ne retient que ce qui lui ouvre des horizons ou, aussi souvent, confirme ceux qu'il s'est choisis. Qu'il s'agisse de la pensée primitive, de l'idéographie, du kabuki, ce qui l'attache et l'occupe n'est pas leur exacte et scientifique réalité mais leur projet fondamental — effectif ou supposé —, les voies qu'ils prospectent, l'objectif qu'ils indiquent idéalement, projet, voies, objectif dans lesquels Eisenstein se reconnaît.*

*Pour Eisenstein, création artistique et réflexion théorique, inspiration et calcul, improvisation et préméditation, intuition et technique, empirisme et méthode, sont en perpétuels mais féconds conflits. Il n'y a pas de méthode infaillible, mais pas non plus de production possible sans méthode.* « Il est difficile de travailler de façon si frenétique. Mais il est encore plus difficile de réaliser quelque chose de bon sans cette frénésie. » *(5)* « *La solution ne peut venir (...) que d'un matériau choisi convenablement, d'un point de vue théorique correct et... de l'intuition nécessaire à son élaboration.* » *(6)* La dialectique, certes, n'a rien à voir avec quelque quête du juste milieu. La dialectique commande l'expé-

rience et précise, affine, délimite, règle à chaque expérience nouvelle, les termes en conflit. *En 1926, l'intuition est prise en compte, provisoirement, comme une forme d'énergie* **inconnue** *(ibid.) En 1932, l'inspiration est incluse dans « Un procès créatif* **intérieur**, *le processus de l'invention qu'il s'agit de porter à la pleine lumière ». (5). Le metteur en scène dit : « asseyez-vous, posez votre main ainsi, l'autre comme ça ». Peut-être l'a-t-il inventé la veille, par avance, et il fait seulement semblant d'improviser — marche de long en large et, subitement, déclare : « Faisons comme ça, voulez-vous ! » Il faut bien épater les gens. Mais qu'il l'ait inventé la veille chez lui, en calculant tout sur le papier, ou qu'il l'ait improvisé ici, sur place, il n'en reste pas moins qu'il s'est produit chez lui un certain processus intérieur... » (7)*

*Ce processus a la complexité du vivant. On ne gagnera rien à vouloir le rationaliser à l'excès ou prématurément. Car si la « méthode » existe, poursuit Eisenstein,* « le malheur veut que de positions méthodologiques a priori il ne naisse rien ». *(5). Trop souvent on fabule sur la manière dont doivent être créées les œuvres d'art. On invente arbitrairement des canons. Il vaudrait mieux* « noter comment elles se créent vraiment... Les détails anecdotiques, les hasards apparents ne suppriment nullement les lois bien connues de la continuité organique qui jouent dans la naissance d'une œuvre. Mais ces détails véridiques d'une biographie de la création apporte une perception vivante, tangible, du processus de la création et non un schéma abstrait. » *(8).*

*Le cinéaste refuse donc de procéder selon l'exemple de Plékhanov, lequel va* « des positions préconçues d'une « méthode en général » au cas concret particulier. » *(5) Cette démarche, qui se donne en postulat une certaine « idée du cinéma » et travaille à la vérifier dans les œuvres, est « barbare et absurde ». Lénine n'enseigne-t-il pas que* « la critique doit consister à confronter un fait déterminé non à une idée mais à un autre fait » ? (ibid.) *On voit qu'Eisenstein serait rangé par Lukacs parmi les créateurs qui cherchent le général dans le particulier (au lieu de l'y importer) et non ceux qui cherchent le particulier dans le général. (9)* « Que les talmudistes de la méthode (10), les académiciens du marxisme supérieur me critiquent. Je veux affronter ce thème (de la création) et son enseignement en toute simplicité, **comme vie et comme travail** » *(ibid. Je souligne.)*

*Vladimir Nijny a rapporté son émerveillement devant les centaines de feuillets, d'esquisses, de plans, de croquis, tous datés, remplis par Eisenstein pour l'étude d'une scène qu'il pensait avoir été entièrement improvisée et la réponse d'Eisenstein :* « L'important pour moi, c'était moins la solution que la méthode

---

(5) « Servez-vous » (« Una lezione di sceneggiatura », (1932) in **Film Form**, p. 79.
(6) « Constantza » (1926), in **Au-delà...** p. 38.
(7) « L'art de la mise-en scène » (1933), **Cahiers du Cinéma**, n° 225, novembre-décembre 1970.
(8) « La Non-indifférente Nature », (1945-1947), **Cahiers du Cinéma**, n° 213, juin 1969.
(9) « Mettons qu'il nous faut représenter à l'écran la tristesse. La tristesse « en général » n'existe pas. La tristesse est concrète, thématique, elle a ses porteurs lorsque c'est le personnage qui est triste ; elle a des consommateurs lorsqu'elle est représentée de telle façon que cela rend également triste le spectateur ». (« De la structure des choses », 1939, repris dans « La non-indifférente Nature », **Cahiers du Cinéma**, n° 211, avril 1969.)
(10) On notera sans ironie qu'on est toujours le talmudiste de quelqu'un ; plus d'une fois les confrères d'Eisenstein s'appliquèrent à le lui faire sentir.

qui doit mener le réalisateur à cette solution (11). » *Car la méthode, vivante, concrète, analytique et intuitive à la fois, peut être définie comme le produit d'un dressage, de l'auto-éducation de l'artiste. Elle enseigne à confronter les avis opposés, à discuter avec les autres et plus encore avec soi. Plus que de l'ingénieur ou du psychothérapeute, l'artiste est proche du champion olympique, du musicien de jazz.* « Ce qu'on prenait pour des miracles de composition est simplement le fruit de la persévérance et d'une économie judicieuse du temps de l'auteur durant sa « période d'entraînement » » *(5)*

*En tant que « dressage », la « méthode » eisensteinienne devient transmissible. Et tout en précisant que jamais ses recherches et ses expériences n'ont été tentées en dehors de ses films, « pas même à côté du contenu du film », mais toujours en vue de mieux approfondir toutes les particularités du thème, Eisenstein insiste sur le point que «* ces recherches et ces expériences sont effectuées pour que d'autres puissent les utiliser plus tard dans une autre interprétation et sous un autre aspect **individuel** ». *(12)*

*Par là ses films comme ses écrits sont, se veulent « éducatifs ». Mais à partir d'eux chaque cinéaste devra faire son propre apprentissage, conquérir sa propre maîtrise, domestiquer son imagination, développer son propre sens du rythme. Car c'est de façon purement intuitive que le* **Potemkine**, *par exemple, fut monté.* « Il ne faut pas croire que ces scènes (fraternisation des yoles et du cuirassé) avaient été tournées et montées selon ces schémas tracés a priori... Mais sur la table de montage, l'agencement et l'emplacement respectif des séquences [FURENT] clairement dictés par les exigences structurales de la forme cinématographique. » *(13) Et aussi bien* **Ivan le terrible** : « Un montage peut être bâti soit sur la sensation unique du mouvement rythmique, soit sur des corrélations métriques. J'ignore tout de la longueur métrique des divers fragments composant mes montages. Ces fragments, je ne les monte pas le mètre à la main mais au jugé. Jamais je ne vérifie rien avec des chiffres. » *(14)*

*La réflexion théorique chez Eisenstein étant toujours jouissance de l'écriture, elle a pu parfois, sans pour autant glisser vers la fin en soi, faire obstacle à la réalisation. F. Albéra cite ce passage significatif :* « Je travaille très professoralement. En soulevant des flots d'érudition. En discutant avec moi-même de principes et de programmes. En accumulant calculs, équations, conclusions. J'adore aussi agencer la musique à mesure de la marche du film. En la devançant parfois. Du coup, la musique cesse de s'ajuster. Elle sombre dans les tiroirs de considérations doctrinales. Le scénario tombe en panne. Et mes dossiers de recherches théoriques se gonflent. Je ne sais pas ce qui est le plus utile. Mais cette métamorphose de l'œuvre en perpétuelle reconsidération des principes constitue bien souvent ma croix. Et ayant tiré au clair le principe, je perds tout intérêt pour son application. » (15) *Soit que la conscience aiguisée des exigences de l'œuvre accuse ou exagère l'impuissance de l'artiste à les dominer, soit*

---

(11) **Mettre en scène** p. 179.

(12) « La non-indifférence de nature ». **Cahiers du Cinéma,** n° 219, avril 1970.

(13) « Eh ! De la pureté du langage cinématographique : (1934). **Cahiers du Cinéma,** n° 210, mars 1969.

(14) « Extrait d'un cours sur la musique et la couleur dans **Ivan le terrible** » (1947) in **Au-delà,** p. 278.

(15) « Les Bolcheviks rient » (1937) in **Réflexions d'un cinéaste,** p. 117.

IVAN LE TERRIBLE I
S.M. EISENSTEIN

## *La « passionnalisation » de sa théorie : une sexualisation de la praxis révolutionnaire*

*que le désir investi dans le projet, l'« envie » du film, s'assouvit et s'épuise dans le travail de théorisation, le savant, satisfait de sa vérité (le principe) abandonne l'artiste (pas d'application). Eisenstein le reconnaît un peu plus loin :* « C'est ce qui m'est arrivé pour (un) scénario comique. Tout ce que j'ai analysé à son propos, tout ce dont j'ai pris conscience en y travaillant, j'en ferai peut-être un livre, mais sûrement pas un film. » *(15)*

*Albéra rappelle encore le « soulagement » d'Eisenstein constatant que l'urgence politique, la lutte contre la montre et la nécessité de « tourner l'hiver en plein été » pour* **Alexandre Nevski,** *le libère de toutes ses difficultés théoriques :* « *Dissipées les tentations « formalistes » ! Dénoués d'eux-mêmes* tous les nœuds gordiens ! » *(ibid) La vie l'emporte sur les systèmes et ici c'est l'artiste qui « lâche » le théoricien. Or le danger majeur résiderait dans leur divorce, la tentation de produire séparément, au lieu de les forger simultanément,* « l'invention imagée du thème et la cristallisation progressive de l'idée (de la thèse) en formule » *(16) Pas d'idée sans émotion, de connaissance sans sentiment. Le film doit* « recréer la vie, non des schémas sociologiques a priori ». *(17)*

*Selon cette pente toujours plus contraignante, qui porte aujourd'hui à tout penser en termes d'érotique, l'esthétisation de la science, la « passionalisation » de la théorie, par Eisenstein, peuvent être assurément lues comme une théorie de la jouissance : sexualisation de la praxis révolutionnaire (politique, artistique, philosophique), investissement libidinal plus ou moins dirigé* **(La Ligne générale** *étant la plus érotique de ses œuvres).* « Sans la moindre étincelle de sentiment véritable, sans se sentir la chair de la chair, le sang du sang du peuple... une étude que ne vient pas réchauffer l'amour véritable, l'enthousiasme, et la sensation de parente consanguine avec son propre passé, cette étude est aussi stérile que n'importe quelle incursion anti-scientifique et aventuriste... et tout aussi éloignée du véritable marxisme-léninisme qui associe indissolublement la passion courroucée ou la joie de la lutte avec la finesse d'une analyse rigoureusement scientifique. » *(17) Puisqu'il doit changer la vie — dès ici et dès maintenant — le marxisme ne saurait être, pour Eisenstein, science pure.*

*Jacques Aumont a mis au jour ce qu'il nomme* « un des aspects les plus surprenants de l'évolution de la pensée d'Eisenstein au long de ses vingt-cinq ans d'activité : Eisenstein **ne capitalise pas** ses acquis théoriques ». *(18) Nous savons pourquoi.* Le cinéaste dédaigne tout système clos, définitivement structuré, achevé. (Son seul point fixe est le montage.) Sa conception du cinéma « comme synthèse des arts » représente sa manière personnelle de comprendre les exhortations de Lénine concernant l'héritage culturel. Quant à la généralité, l'universalité que postule l'art, elle ne lui semble pas contredire la nécessaire ponctualisation, la circonstancialité du cinéma d'agitation, d'excitation politi-

que. De plus, et dès le départ, Eisenstein refuse de sacrifier la qualité aux fins, ou plus exactement aux moyens. La théorie, le programme, ne prévaudront pas sur la vérité de la forme. D'où cette directive qu'il lance en 1926 : Ne pas abandonner (en l'aplatissant) le niveau professionnel de maîtrise et de progrès formel dans les procédés de maniement des moyens d'action. » *(19)*

*Jacques Aumont toutefois se trompe lorsque, pour produire un exemple de l'« oubli » eisensteinien, il prend le cas du montage des attractions. De ce montage, « présenté dans un texte péremptoire (« La Méthode de mise en scène d'un film ouvrier ») comme « la seule* **méthode** *de mise en scène valable pour* **n'importe quel film** *» il ne reste un an plus tard (dans « Constantza ») que deux-trois allusions assez méprisantes à « ces dangereuses attractions du lendemain ». (18) Rien n'indique, dans « Constantza », qu'Eisenstein ait alors en vue ses propres attractions. Ces attractions de « naguère et du lendemain », sur lesquelles il ironise, sont celles de la bourgeoisie,* « grande spécialiste du désamorçage des questions brûlantes de l'époque contemporaine », *(19) celles qui servaient naguère et resserviront demain, si l'on n'y prend pas garde,* « **à l'assouplissement** » *du spectateur. (On ne dira pas que l'abattoir ou les nains de* **La Grève** *avaient cet effet-là ?) Comment Eisenstein renierait-il ces attractions qu'il revendique une page plus loin dans le même texte :* « Pour nous donc, qui nous fondons sur la base du montage des attractions, etc. » *(19)*

*Le malentendu vient de ce que, pour Eisenstein comme pour Trétiakov, l'attraction est une vieille connaissance tant du théâtre que du cinéma. Dans « La Méthode de mise en scène d'un film ouvrier », Eisenstein cite comme* « excitants négatifs, l'assortiment d'attractions érotiques à la base de la plupart des films commerciaux bourgeois » *(20) et, dans « Le Montage des attractions au cinéma », il déplore l'empirisme des cinéastes soviétiques :* « Dans la plupart de nos films russes, le désastre vient de ce qu'on ne sait pas construire consciemment les schémas des attractions et qu'on ne tombe sur les combinaisons réussies qu'à l'aveuglette et rarement. On trouve des documents inépuisables pour l'étude de ces procédés [I.E. LE MONTAGE DES ATTRACTIONS] (à vrai dire sur le plan formel, non objectif) dans le film comique américain... » *(21)*

*Son refus de la synthèse totalisante, qui thésauriserait les acquis de sa réflexion théorique, Eisenstein l'exprime admirablement dans sa préface* **En gros plan,** *destinée à un recueil d'études qu'il préparait en 1940 et où il dit en subs-*

---

(16) Le problème soulevé ici est déjà celui de l'antériorité de l'idée sur la forme. Eisenstein le dit fort bien : « Rien de plus difficile que d'inventer l'image, lorsque l'impératif qui l'exige se trouve formulé avec une rigueur mathématique : étant donnée la formule de ce qu'il faut, créer à partir de là une image. Organiquement — et c'est tellement plus avantageux — le processus se déroule de tout autre façon ; la perception imagée du thème et la cristallisation progressive de l'idée (de la thèse) en formule se lient et se forgent simultanément. Mais quand la formule existe déjà toute formée, achevée, il est très difficile de la replonger dans le bain des images en puissance, dans la sensation affective immédiate, primitive, d'où se tire l'inspiration. Dramaturges et écrivains du passé aussi bien que du présent s'y sont cassé les reins lorsqu'ils ont eu affaire à des pièces « à problèmes », à des pièces « à thèse »... » (« Le cheminement de l'invention » (1946) in **Réflexion**, p. 48.)

(17) « Extrait de l'histoire de la création d'**Alexandre Nevski** » (1937) in **Au-delà**, p. 71.

(18) **Au-delà** préface, p. 12.

(19) « Constantza » (1926) in **Au-delà**, p. 38-39.

(20) **Au-delà**, p. 26.

(21) **Au-delà** , p. 134.

## *Le procès de dépassement est un procès d'affranchissement*

*tance qu'il a passé sa vie à ne réfléchir que sur des détails. Mais dans ce détail, il a trouvé la profondeur. La vie aussi se vit au détail.* « J'ai toujours agi avec une grande modestie : j'ai pris tel ou tel trait ou aspect du phénomène cinématographique et je me suis efforcé de l'analyser de la manière la plus détaillée possible. Je l'ai pris « en gros plan ». Mais les lois de la perspective cinématographique sont telles qu'un cafard filmé en gros plan paraît sur l'écran cent fois plus redoutable qu'une centaine d'éléphants pris en plan d'ensemble. (...) Voilà pourquoi mes travaux et considérations sur les aspects particuliers de tel ou tel phénomène cinématographique — pris en gros plan — semblait souvent vouloir englober tout le problème du cinéma du fait qu'ils attiraient davantage l'attention que des considérations sur « le cinématographe dans son ensemble » prises en plan général, ou pour parler plus simplement, superficiellement. » *(22)*

*L'impérialisme doctrinal, l'omniprésence dogmatiste, ne sont point son fait :* « Lisez dans ces articles ce qu'ils contiennent, ne cherchez pas ce qu'ils ne disent pas... ce dont ils ne parlent pas, on trouvera bien d'autres gens pour en parler. » *(ibid.)*

*De toute façon, on ne saurait tout faire ; il y faudrait plusieurs vies.* « Je suis prodigieusement négligent pour ce qui est du sort des choses que j'ai faites, écrit-il dans un autoportrait de 1940. Une fois obtenue, la chose elle-même se détache de moi... Mais ce qui importe, c'est que cette particularité trouve son reflet à l'intérieur même de mes œuvres. Le centre de gravité de leur effet n'est pas tant dans les explosions que dans le procès d'accumulation des forces explosives... L'essentiel de la décharge d'énergie est absorbé par le procès de dépassement, et il n'y a pour ainsi dire **pas d'arrêt au point acquis** (je souligne B.A.), car le procès de dépassement est déjà, par lui-même, procès d'affranchissement. » *(23)*

*L'important est donc la quête, non la somme ; la marche, non le but. Principe formaliste : l'art ne se développe, dit Iouri Lotman, qu'en combattant contre lui-même. Ce combat ne poursuit pas de victoire. La victoire, c'est le combat.*

*La « névrose raisonnante », cette maladie de la théorisation, ce besoin débridé d'analyse, que certains s'étonnent de rencontrer chez Eisenstein, sont-ils si insolites ? On en peut proposer au moins deux justifications, l'une générale, l'autre circonstancielle. Eisenstein fournit lui-même la première en citant Rémy de Gourmont :* « Eriger en loi les fruits de ses observations personnelles est une tendance inéluctable chez l'homme sincère. » *(23) Le constructivisme révolutionnaire — avec son romantisme de la raison — fournit l'autre : de toutes parts il n'est question que d'édifier dans l'enthousiasme une société et un homme harmonieusement rationnels. Pour sa part, Eisenstein s'attelle au rêve de planifier le « miracle » artistique, en attendant de pouvoir « organiser » la vie collec-*

Le pré de Béjine
de S.M. Eisenstein

## *Un penseur solitaire qui se reproche de l'être*

*tive de tous les jours, et on peut voir, dans* **La Ligne générale,** *jusqu'aux poussins d'une pondeuse-couveuse artificielle crier : « Donnez-nous des parents raisonnables », tandis qu'une troupe de gorets s'apprête à monter à l'assaut du ciel demander des comptes à Dieu. (24)*

*Il ne nous semble pas que le reproche d'opportunisme, retenu contre le cinéaste, soit beaucoup mieux venu. La volonté est flagrante — mais aussi le désir — chez Eisenstein comme chez un Dovjenko, un Maïakovski, un Trétiakov, de se faire le plus totalement possible auteur-militant, artiste dela Révolution, — collant à l'époque, conscient de ses exigences, soucieux de répondre à ce qu'elle attend de lui. Le seul risque qu'Eisenstein refuse de courir, c'est de se trouver en porte-à-faux ou en retrait sur le mouvement général, menacé par les impasses ou les oubliettes de l'Histoire. D'où ses faciles (mais aussi ses très difficiles, ses déchirantes) autocritiques, et les sarcasmes, assez typiques de l'humour juif, avec lesquels il rectifie ses autoportraits et corrige sa trajectoire artistique — marquée, au demeurant, par plus d'oscillations pendulaires que de retournements. Sans cette volonté farouche, sans Marx et la révolution, Eisenstein eût-il été cet esthète décadent, plus propre à illustrer Freud qu'à l'étudier, qu'il avoua à Marie Seton avoir redouté de devenir ?*

*Dans la mesure où il ne se sent point lié à un système esthétique définitif (la théorie du montage exceptée, qui reste son* **eppur si muove**), *le cinéaste peut sans trop de mal en renier certains aspects, ironiser sur ses propres excès, ses « déviations » et ses « naïvetés ! » Ainsi demeure-t-il toujours en adhérence sinon toujours en accord avec l'essentiel : l'exigence culturelle et politique du jour. Il l'avoue du reste dès 1926 :* « Quelque peu sympathique que cela soit et aussi contradictoire théoriquement avec la période antérieure, nous sommes obligés de donner un mot d'ordre qui découle de la situation réelle des choses. Nous n'avons pas le droit de ne pas changer de politique au nom de doctrines scolastiques au nombre desquelles il s'avère qu'il faut compter même le mot d'ordre **le plus actuel** parmi ceux d'hier. » *(25)*

*Mieux que Brecht, Eisenstein incarne un remarquable exemple de penseur solitaire qui se reproche de l'être et qui, par-dessus tout, redoute d'être acculé à avoir raison seul contre tous les autres. On le voit jusque dans l'emploi qu'il fait si volontiers du Nous, ce Nous de majesté qui est assurance, certes, orgueil per-*

(22) **Au-delà**, p. 112-113.

(23) « L'article barré : **Serge Eisenstein** », (1944) in **Change**, n° 2, 2e trimestre 1969, p. 55-56.

(24) Cf. « Journées d'exaltation pour la sortie de **La ligne générale** » (1929) in **Au-delà**, p. 54.

(25) « Constantza », cit. p. 38.

*sonnel, mais aussi et peut-être davantage, conviction de sentir œuvrer autour de lui tout un collectif, toute la cinématographie soviétique, toute la réalité vivante de l'URSS.*

*Eisenstein transpose spontanément ses rapports à la réalité sociale en rapports esthétiques dans la structure de l'œuvre. Ce qui le passionne dans la vie collective comme dans le montage harmonique c'est* « moins le combat de deux forces que le conflit actif des contradictions à l'intérieur d'un thème unique ; par conséquent moins Beethoven que Bach ». *(26).*

*Aussi le contrepoint* **harmonique** *lui apparaît-il* « comme le plus fidèle reflet de l'activité d'un individu au sein d'une collectivité » *elle-même harmonique,* « lorsqu'une commune tâche sociale est entreprise par la multitude d'unités distinctes qui composent cette société, lorsque chacune de ces unités a conscience de sa voie personnelle à l'intérieur de la résolution commune d'un problème commun, lorsque toutes ces voies se croisent et s'entrecroisent, se combinent et s'entrelacent, cependant que le tout, dans son ensemble, progresse et avance vers la réalisation du but fixé. » *(26)*

*Eisenstein garde par ailleurs une foi raisonnée dans le fonctionnement démocratique du Parti. C'est à lui qu'il en appelle contre la bureaucratie qui, dans le domaine du cinéma,* « *attend le coup de balai de la conférence du parti* » *(27) et, dans* **La Ligne générale**, *s'oppose à un réel épanouissement de l'agriculture et de la vie des kolkhoziens. Quant au fait, relevé comme* « *paradoxal* » *par Jacques Aumont, que tous les films d'Eisenstein sont des films de commande, il ne peut que confirmer la profonde insertion du cinéma dans le mouvement culturel de son temps. La* **commande sociale** n'est-elle pas alors le mot d'ordre de toute l'avant-garde ? Trétiakov ne demande-t-il pas un plan quinquennal pour la littérature et l'art ? Eisenstein le premier rappelle (**Film Form**, *p. 86) que le sujet du* **Révizor** *et celui des* **Ames mortes** *étaient de Pouchkine, qui les proposa à Gogol. Et dans* **Notre Octobre**, *il déclare venu* « le temps d'apprendre à créer des œuvres directement à partir du mot d'ordre... de changer la formule « à partir du matériau » en « à partir du mot d'ordre ». *(28)*

*Quels sont les traits de caractère individuels que ces premiers écrits d'Eisenstein nous livrent, pour autant que, chez lui plus qu'en tout autre, le style c'est l'homme ? Nous en avons déjà vu s'affirmer quelques-uns. Dégageons-en d'autres.*

L'orgueil, qui est autant sentiment ombrageux que conscience exacte de la réelle portée de son travail et de ses théories, *lui fait tranquillement écrire l'histoire du cinéma à partir de ses propres œuvres. Ainsi, c'est le* **Potemkine** *qui a fixé la théorie et la praxis du montage. (29) Malgré le handicap de la quasi absence de précédents,* « *il fut donné au* **Potemkine** d'offrir l'un des exemples les plus élaborés et les plus achevés » *de la manière dont doivent être résolus plastiquement les problèmes de la construction musicale. (29) Vingt ans plus tard, quand le montage doit adopter une structure plus serrée, une nouvelle forme moins morcelée,* « on s'aperçoit qu'un film au moins réalisé chez nous

---

(26) « La non-indifférente nature ». **Cahiers du Cinéma**, n° 217, novembre 1969.
(27) « La bataille d'**Octobre** » (1928) in **Au-delà**, p. 49.
(28) « Notre **Octobre** » (1928), in **Au-delà** p. 181.
(29) « La non-indifférente nature ». **Cahiers du Cinéma** n° 216, octobre 1969.

## *Un humour étrangement fertile un esprit systématiquement chicanier*

pendant la guerre... constitue un net pas en avant. Ce film c'est, évidemment, (sic) **Ivan le terrible...** » *(30) On relèverait vingt exemples semblables.*

*Le goût d'avoir toujours raison en dernière analyse l'amène à de curieux détours qui tantôt mobilisent un humour étrangement fertile, tantôt un esprit systématiquement chicanier.*

Humour fertile : non content d'avoir, avec **La Grève**, réalisé, dit-il, l'**Octobre** *du cinéma, lequel avec le* **Kinopravda** *avait eu son* **février** *(Vertov s'étant contenté du « renversement de l'autocratie du cinéma d'art et rien de plus »), le voilà qui revendique la gloire de réaliser avec le* **Potemkine**, *le cinéma de la Nep ! (31) (« Et rappelez-vous que (...) la Nep est encore la manœuvre tactique la plus géniale d'Illtch. » (32) En quoi* **Le Potemkine** *est-il « la première œuvre de la phase « népiste » du cinéma » ? En ceci que tous les éléments négatifs du cinéma bourgeois,* « tous les procédés de l'art passif, doutes, pleurs, sentimentalisme, lyrisme, psychologie, sentiment maternel, etc. » *(32) s'y retrouvent mais arrachés à leur fonction traditionnelle de « ravissement », d'évasion, d'aliénation, et mis en service de l'agitation et de l'éveil politiques. Les attractions ont été retournées.* **La Grève** *raisonnait ; c'est un traité.* **Le Potemkine** *émeut ; c'est un hymne. « Le choc du bâton sur la caboche » (le ciné-poing) est ici remplacé par la carotte de « la tendresse du ciel bleu » ; ciel et bâton ne sont-ils pas l'un et l'autre des stimuli qu'il faut savoir utiliser ?* « Dans une nouvelle mise en scène, c'est la bourgeoisie contrainte à travailler pendant un samedi communiste ! » *ricane Eisenstein goguenard. (32)*

*Esprit chicanier : l'orgueilleuse volonté d'auto-justification du cinéaste revendique parfois comme légitime puis établit comme nécessaire cela même qui, dans un premier temps, avait été concédé comme inutile, manqué, accessoire ou insuffisant. Cette démarche est particulièrement nette dans son essai : « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme ». Dans sa rage d'argumenter, Eisenstein peut se laisser séduire jusque par un recours à l'argument d'autorité. Dans ce même texte on peut lire que le bien-fondé de la démarche matérialiste de* **La Grève** *a été reconnu dans la Pravda,* « comme il fallait s'y attendre par **un communiste** (souligné par Eisenstein) mais bien sûr pas par les critiques professionnels qui ne voient pas plus loin que le bout de leur nez ». *(33)*

*Considérée de loin, dans le champ le plus large de son activité, l'écriture eisensteinienne apparaît comme un flux quasiment irrépressible, compulsion-*

(30) Idem, **Cahiers du Cinéma**, n° 217, novembre 1969.
(31) « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme » (1925) in **Au-delà**, p. 150.
(32) « Constantza », cit. p. 34-35.
(33) **Au-delà**, p. 149.
(34) **Notes sur l'esthétique d'E.**, p. 19.

*nel, comparable — un peu — à l'écriture automatique du surréalisme. Elle manifeste le même « emballement », la même frénésie, note F. Albéra, que son activité graphique qu'il appelait significativement sa « sténoplastique ». (34) Sans doute les films d'Eisenstein constituent-ils l'étonnante synthèse de cette parole, cette vocation oratoire dont les écrits apparaissent comme les substituts et de cette praxis créatrice proprement écrivante que fut pour lui le dessin.*

« Sa vie, affirme Viktor Chklovski au terme d'un fraternel et précieux hommage de plus de quatre cents pages, ne peut être rejetée ni acceptée en bloc. Eisenstein n'attendait pas et ne désirait pas qu'on fût d'accord avec lui. Il voulait qu'on pensât avec lui. Il ne se lassait pas de s'expliquer. Il allait en conversant au milieu d'une foule qui ne le comprenait pas pleinement, mais qui finira par le comprendre. » *(35)*

*

*Eisenstein, on le sait, consacra la majeure part de sa vie et de son activité à l'enseignement de la mise en scène : vingt années — de 1925 à 1946 — avec des interruptions liées au tournage de films ou aux voyages, et une masse de feuillets de notes et de croquis préparatoires. Le tome IV des* **Œuvres Choisies,** *dédié à quelques-uns de ces travaux, compte 738 pages. Cela représenterait moins du tiers de l'ouvrage total ! Eisenstein y étudie, avec ses élèves de l'automne 1933 et de l'hiver 1934, l'adaptation pour l'écran de* **Katérina Ismaïlova,** *de* **La Dame aux Camélias,** *de* **Thérèse Raquin** *et, sur le thème : « Un soldat revient du front. Découvre qu'en son absence sa femme a eu un enfant d'un autre. Il la quitte. » (36) développe 509 pages serrées de propositions et de contre-propositions. Grâce au passionnant ouvrage de Vladimir Nijny — **Mettre en scène** — (37) nous savons désormais comment Eisenstein tendait à métamorphoser sa classe en un « réalisateur à vingt têtes » et pouvons assister à cette recherche collective maïeutiquement orientée par le maître, à partir du* **Père Goriot,** *de* **Crime et Châtiment** *et du* **Consul Noir,** *(devenu pour les étudiants de 1933, le* **Général Dessalines).**

*Si l'on ajoute qu'entre 1928 et 1933, Eisenstein avait défini la charte, la méthode et les programmes d'un enseignement théorique et pratique du cinéma, on conviendra que chez lui le pédagogue n'est guère séparable du cinéaste. Mais il est difficile de dire si, comme l'assure J.-L. Comolli, cette activité professorale a joué pour Eisenstein-cinéaste* **un rôle substitutif.** *(38) Si, comme il est probable, les cours redoublant sa propre pratique de réalisateur, celui-ci non seulement y* **usait,** *comme dit Comolli, son trésor d'expériences personnelles mais encore y épuisait ses envies, ses capacités de faire des films (« une fois tiré au clair le principe, je perds tout intérêt pour son application »), (15) alors l'enseignement*

---

(35) **Sua Maesta Eisenstein,** De Donato, Bari, 1974, p. 421.

(36) « L'art de la mise en scène » (s.d.), extrait dans **Cahiers du Cinéma,** n° 225, novembre-décembre 1970.

(31) Col. 10/18 1973. On trouvera dans les **Cahiers du Cinéma,** n°226-227, janvier-février 1972, sous le titre « Problèmes de la composition », la sténographie de la dernière leçon (25 décembre 1946) d'un cours portant sur le récit de V. Nekrassov, **Dans les tranchées de Stalingrad,** cours que la maladie du cinéaste interrompit définitivement en janvier 1947. (Ce texte avait précédemment paru dans **Recherches Soviétiques,** n°3 (le Cinéma), (avril 1956.)

(38) « Le réalisateur à vingt têtes », préface à **Mettre en scène.**

# *Le caractère éminemment vécu de sa pratique théorique*

**vaudrait** *la réalisation et le* **manque** *(un projet de film n'aboutit pas) ne serait à peine plus qu'une motivation extérieure et casuelle. Pratique didactique et activité écrivante aurait alors même statut. (39)*

*Ainsi le pédagogue qui veut éduquer par le film et par l'écrit éduque en outre par un travail professoral.* « Dans une certaine mesure, je considère également mes films comme éducatifs, c'est-à-dire comme films qui, en plus de leur tâche essentielle [ éduquer leur public] présentent toujours des recherches et des expériences dans le domaine de la forme. » *(40)*

*Le caractère éminemment* **vécu** *que nous avons relevé dans sa pratique théorique paraît marquer tout aussi intensément sa pratique didactique. Ce qu'il voulait, qu'il recherchait pour lui, il va le vouloir et le chercher désormais pour — et avec — ses étudiants, mais dans la même liberté, voire le même désordre, d'une théorie non théorique. Le Montaigne qui anime le cinéaste ne s'absente pas du pédagogue. Il lui souffle simplement de collectiviser ses* **Essais.** *Aussi bien le travail d'analyse et de reconstruction a posteriori qu'Eisenstein avait conduit jusque-là sur ses films (de* **La Grève** *à* **La Ligne générale)** *va se retourner, pour ses élèves, en réflexion a priori. Et, preuve que la méthode aura façonné également le praticien, c'est encore* **ante factum** *qu'il élaborera dans la plus large mesure possible* **Alexandre Nevski** *et* **Ivan.**

---

(39) Une autre allégation de Comolli (p. 19) nous paraît peu convaincante. Comolli cite un texte d'Eisenstein de 1933 : « Mes élèves en art, à mon grand étonnement, attirent brusquement mon attention sur ce que, dans l'alphabet de l'art, je leur enseigne selon la même méthode qu'emploie dans la salle à côté le professeur d'instruction politique pour les questions sociales. Cette impulsion extérieure est suffisante pour que le matérialisme dialectique vienne remplacer l'esthétique sur ma table de travail. » (« De la Révolution à l'art, de l'art à la Révolution », **Cahiers du Cinéma,** n°226-227, janvier-février 1971) et conclut : les élèves ont révélé au maître que la méthode matérialiste dialectique était à l'œuvre dans sa pratique didactique sans qu'il s'en doute, en tout cas sans qu'il ait songé à en théoriser l'application. Voilà qui nous ramènerait au Montaigne marxiste (« A ce moment, par ma formation intérieure, j'étais depuis longtemps déjà matérialiste », ibid.), vivant la théorie afin de la penser.

Mais peut-on dire que 1933 marque chez Eisenstein une révolution copernicienne ? L'« étonnement » du cinéaste porte sans doute sur le fait que ses élèves aient su repérer la coïncidence. Il nous semble en tout cas fort improbable qu'Eisenstein ait eu besoin de ce «choc» pour remplacer dans ses cours l'esthétique par le matérialisme. La dernière phrase de sa citation peut, au demeurant, être retournée : conforté par cette confirmation objective que lui signalent ses étudiants, Eisenstein se sent en droit de remplacer le matérialisme dialectique (par ailleurs si mal toléré des élèves — « C'est avec surprise que j'observe qu'un étudiant d'aujourd'hui, libéré des cours de religion, manifeste la même animosité envers l'enseignement de... la dialectique ! » — « Le Mal voltairien », **Cahiers du Cinéma,** n° 226-227, janv.-fév. 1971) par son esthétique (matérialiste dialectique) qui elle a l'avantage de pouvoir soulever la passion.

Octobre
de S.M. Eisenstein

*C'est pourquoi l'étude de « l'organisation du processus de création et l'examen des biographies de créateurs » tient une belle place dans son programme. Le cheminement volontaire, lucide, calculé, du professeur et de ses élèves, ne fait que mimer — en vue de l'auto-dressage des facultés intimes de chacun et à titre de méthode — des cheminements réels à venir, cahotiques, discontinus mais vécus.* « Vous saurez qu'un certain Joyce a mis dix ans pour écrire **Ulysse,** que le roman fut récrit quatre fois... C'est follement passionnant d'apprendre qu'un homme durant des années a travaillé à un seul roman. Mais dans ce cas, comment vivait-il, de quoi vivait-il pendant toutes ces années ? Il est extrêmement intéressant d'apprendre quelles sortes de ruptures se produisent au cours d'un travail, pourquoi on n'arrive pas à réaliser ce qu'on veut, ce que c'est qu'un échec. » *(36)*

*La pédagogie d'Eisenstein se moulant naturellement sur son esthétique, on retrouve dans sa méthode didactique cet « évolutionnisme » qui inspire sa conception de l'art comme synthèse de poésie et de science, comme régression artificiellement provoquée, provisoire et contrôlée, d'un esprit rationnel vers la religiosité primitive, la pensée sensorielle, — état qu'il appelle, dans* **Film Form** *(p. 123). Un « dualisme unitaire » ou une « unité dualiste ». Ainsi « la méthode du passage par toutes les étapes de l'enseignement de la réalisation pose à la base et observe le postulat léniniste de* « **la répétition,** au stade supérieur, de certains traits caractéristiques du stade inférieur » *(41)*

*A lire enfin la sténographie de ces captivantes leçons eisensteiniennes, on n'est certes pas surpris de vérifier leur complète absence de préjugés, mais un peu, peut-être, de rencontrer quelques propositions qu'on pouvait croire appartenir en propre à notre modernité. Par exemple, Eisenstein propose en 1933, à ses étudiants qui se récrient, un exercice de cinéma structurellement théâtral :* « Prenez une scène dans laquelle deux hommes sont assis, immobiles sur leur siège et discutent... Si leur dialogue comporte une tension dramatique, si des passions y réagissent l'une sur l'autre, si des caractères s'y révèlent, il y a une grande intensité potentielle dans une telle conversation. Vous devriez un jour travailler de ce point de vue une des pièces de Maxime Gorki. » *(42) Une autre fois, c'est un découpage en plan-séquence fixe :* « Eisenstein déclare avec détermination qu'il s'agit de chercher une mise en scène qui permette de filmer toute la séquence sans toucher à la caméra et il souligne : « même si vous pensez que ce ne sera pas du cinéma, la question pour l'instant n'est pas là. » *(ibid. p. 187) Mais peut-être commencions-nous à oublier les plans longs d'***Ivan le terrible** *? Soyons certains, en tout cas, que les prochaines traductions, qui viendront, on doit l'espérer, régulièrement enrichir notre connaissance de l'œuvre eisensteinienne, nous prodigueront des surprises plus excitantes encore.*

**Barthélemy Amengual**

*

(40) « La non-indifférente nature », **Cahiers du Cinéma,** n° 219, avril 1970.
(41) « Programme d'enseignement » in **Mettre en scène,** p. 261.
(42) **Mettre en scène,** p. 68.

# l'Avant-Scène

**N° DE JUIN**

## VIOLENCE ET PASSION
## Luchino Visconti

dans les numéros récents :

**Stavisky**, Alain Resnais (N° 156)

**Le meccano de la « General »**, Buster Keaton (N° 155)

**Le bal des vampires**, Roman Polanski (N° 154)

**Vincent, François, Paul et les autres**, Claude Sautet (N° 153)

**Anne et les loups**, Carlos Saura (N° 152)

**Le fantôme de la liberté**, Luis Bunuel (N° 151).

(Découpages intégraux et photos)

**En librairie et à la revue**
**le N° 7,50 F (Etr. 9 F).**

■ " L'Avant-Scène " a édité 800 pièces et 180 films.
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 7,50 F. (Etr. 9 F.)
■ 15 000 abonnés dans 65 pays.
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6e - C.C.P. Paris 7353.00.

ublic

# *QUELQUES CONCLUSIONS*

*1) Sur le plan de la Théorie*

• La différence entre fiction et document, thème qui a pris une ampleur non soupçonnée pendant ce débat, semble donc être surtout une arme de langage commode. Car quoi qu'il fasse, un cinéaste fait toujours entrer en jeu sa subjectivité et ses choix. La différence se situerait donc au-delà de la question de point de vue et de forme : la fiction serait surtout la possibilité de traduire un rapport sensible à l'histoire, de traduire le vécu historique : le document serait avant tout un travail d'information. Ce serait donc plus dans le travail supposé sur le spectateur que se situent les spécificités de chacun de ces deux modes d'expression, et non dans une méthode d'approche d'un sujet ou d'une époque.

• Le problème du camp que doit choisir l'artiste petit-bourgeois (c'est-à-dire pratiquement tous les artistes dans une société capitaliste) a été clairement et nettement soulevé par la spectatrice PCFml. Il semble que le problème soit insoluble, car le *point de vue* ne suffit pas, il ne suffit pas à donner la pratique du peuple, en particulier. Notre travail à nous (voir ci-dessous, conclusions sur le plan pratique) doit donc constituer à étudier comment fonctionne l'expression artistique dans notre société, c'est-à-dire et du même coup, qui elle sert.

• L'histoire est l'histoire de la lutte des classes. Evidemment. Mais quand Engels écrit (*Anti-Dühring*) - *Partout une fonction sociale est à la base de la domination politique, et la domination politique ne subsiste que lorsqu'elle remplit cette fonction sociale (...). La violence peut certes déplacer la possession, mais ne peut pas engendrer la propriété privée en tant que telle (...). La violence ne peut pas faire de l'argent, elle peut tout au plus rafler celui qui est déjà fait* -, cela signifie que c'est à partir des mécanismes économiques qu'apparaît la lutte des classes. C'est pourquoi nous insistons sur l'étude des mécanismes de la société, et de ceux du cinéma.

*2) Sur le plan de la pratique*

Il ressort essentiellement de ce débat — Thérèse Giraud et Tobias Engel ont en particulier insisté sur ce point — que

lorsqu'on travaille sur un sujet aussi directement politique que « Cinéma et Histoire », doit être effectué un travail de préparation très précis et détaillé. Car les débats suivant les films ne peuvent être fructueux que si les films sont conçus et utilisables comme une *pratique* des spectateurs.

Plusieurs points convergent vers cette conclusion au cours de ces débats comme au cours de la semaine dans son sensemble :

* Interventions de type dogmatique de la part de *Foudre* et de la spectatrice PCFml, et, dans une moindre mesure, de Tobias Engel. Nous rappellerons à cet égard la mise en garde de Staline à Kholopov dans une lettre du 28 juillet 1950 : « Le marxisme n'admet pas de conclusions et de formules immuables, obligatoires pour toutes les époques et toutes les périodes. Le marxisme est l'ennemi de tout dogmatisme ». Il a ainsi été impossible d'effectuer un travail cohérent à partir de deux films-clefs du stage, celui de Chérasse et celui de Vecchiali.

* Idéalisme artistique de *Foudre* et de la spectatrice PCFml, qui ont constamment cassé les débats en demandant de ne parler que du *fond*, comme si fond et forme étaient séparables et avaient une réalité intrinsèque. Nous rappellerons à cet égard le texte pourtant classique de Mao Tse Toung dans ses « interventions de Yenan » : « Nous nions l'existence non seulement d'un critère politique abstrait et immuable, mais aussi d'un critère artistique abstrait et immuable ; chaque classe, dans chaque société de classes, possède son critère propre, aussi bien politique qu'artistique. » Nous devrons nous attacher à lutter contre cette séparation idéaliste entre l'idéologie et les voies par lesquelles elle se manifeste en proposant un travail précis sur le matériau, c'est-à-dire sur les films.

* Ainsi, la conclusion globale de ce stage nous semble être à nous : effectuer, à partir de films déjà connus (c'est-à-dire sur lesquels les spectateurs ont déjà un discours) et à partir de films inédits (c'est-à-dire apportant des éléments de discours et d'information nouveaux), un travail théorique. Les films sont une pratique, c'est d'eux qu'il faut partir, et non faire du talmudisme.

Quelles qu'aient été les insuffisances cette année (dues entre autres à une préparation trop brève sans laquelle nous aurions sans doute été plus à même de contrecarrer les déviations de méthode), on peut constater qu'a été affirmée une phrase contre laquelle aucun spectateur n'a pris parti : l'Histoire est l'histoire la lutte des classes.

C'était évident pour nous. Nous sommes donc aujourd'hui en mesure d'affirmer que notre pratique à venir, telle que nous l'avons esquissé dans cette conclusion, ne peut être conçue qu'au nom de la lutte des classes.

# *Entre méthode et lutte des classes*

*Une semaine sur le thème « Cinéma et Histoire » : c'est l'initiative d'un intérêt suprême qu'a eu cette année le Centre Culturel de Valence sous l'impulsion de notre secrétaire générale Françoise Calvez.*

*Des stagiaires sont venus de tout le pays voir les 26 films proposés, si bien que dès cette première année la preuve a été faite de l'utilité d'une réflexion et d'un travail sur ce sujet.*

*A l'issue du stage un débat général a été organisé dans le but de faire parler le public sur ce qui s'était passé depuis une semaine et de faire s'exprimer des propositions pour l'an prochain et les années à venir. Nous le retranscrivons ici dans ses interventions essentielles et en respectant la logique qu'il s'est trouvé. Il était dirigé par G. Frot-Coutaz et J. Grant, à qui le Centre Culturel de Valence a fait appel pour animer cette semaine.*

*En dehors des spectateurs, les personnes « représentatives » intervenant dans ce débat sont :*

*— les trois metteurs en scène présents en cette fin de stage :*

*René Gilson* (La Brigade),
*Tobias Engel* (Vive la lutte des peuples de Guinée-Cap Vert ; *journaliste à* Cinéthique),
*Arnold Antonin* (Haïti : le chemin de la liberté).

*— un journaliste de la revue* Foudre *(revue d'intervention culturelle du Parti Communiste marxiste-léniniste français, PCmlf).*
*— Thérèse Giraud, collaboratrice des* Cahiers du Cinéma,
*Alain Schuster, journaliste au* Quotidien de Paris,
*— Françoise Calvez, co-secrétaire générale de la FFCC.*
*— Barthélemy Amengual, journaliste et écrivain.*

*Il convient par ailleurs de signaler que les films présentés au cours de cette semaine n'étaient pas exclusivement des films traitant d'un sujet historique passé et assimilé. Plusieurs, comme ceux de Tobias Engel et d'Arnold Antonin, traitent de l'histoire en train de se faire. Et nous en avions également choisi un, celui de Paul Vecchiali* Femmes Femmes, *que son auteur est venu présenter, comme exemple de ce que peut être un* regard d'historien *sur un aspect du quotidien d'aujourd'hui.*

Jacques Grant et Gérard Frot-Coutaz

● **Gérard Frot-Coutaz :** La programmation de cette semaine était divisée en films qui parlent de l'histoire, qui ont un sujet historique, et en films contemporains avec une conscience historique. C'était une simplification commode. Je propose qu'on choisisse une autre division pour faire un débat pratique : films de fiction et films de documents.

Dans les films documents, on a vu des films présentant diverses démarches : celles, scientifiques, de Jean Chérasse, dans **Dreyfus**, ou d'Arnold Antonin dans le film sur Haïti ; scientifiques en ce sens que sont donnés de façon analytique un certain nombre d'éléments débouchant sur des conclusions pour Chérasse, celle selon laquelle l'affaire Dreyfus est dépendante d'un contexte économico-politique, et dans le film sur Haïti la nécessité de lutte et d'union contre le régime Duvalier. On a vu d'autres films documents, comme celui de Tobias Engel sur la Guinée-Cap Vert, dont la démarche et le but ne sont pas scientifiques mais directement militants.

En ce qui concerne les films de fiction, en dehors de celui de Guitry ou de Cecil B. de Mille, on a choisi des films qui essayaient de démonter des mécanismes, de détailler certains processus. Ainsi, Rossellini démonte le mécanisme de la prise de pouvoir par la bourgeoisie avec Louis XIV, René Gilson, dans **La Brigade**, les principes d'organisation d'une lutte pendant la dernière guerre au niveau du quotidien ; et Vecchiali, dans **Femmes Femmes**, le mécanisme d'auto-destruction assez anarchiste de personnages marginaux dans la société française.

« A partir de là, les trois réalisateurs présents ici pourraient nous expliquer pourquoi ils ont choisi la fiction ou le document pour traiter le thème qui les intéressait.

*« Parce que c'est un sujet très actuel »*

● **René Gilson :** En réalisant **La Brigade**, il ne me serait jamais venu à l'idée de faire, à propos de la Résistance, un film sur Jean Moulin ou n'importe quel autre homme qui a eu un rôle individuel relié aux masses, c'est-à-dire sur des *personnages historiques*. Quand on me demande pourquoi j'ai choisi de faire en 1974 un film sur des francs-tireurs et partisans français et immigrés à l'intérieur d'une brigade dans le Nord de la France en 43-44, je réponds « parce que c'est un sujet très actuel ». Il ne s'agissait en effet pas pour moi de tourner une page d'histoire et de faire un film sur des hommes et des femmes situés dans un combat considéré comme clos, terminé, bien classé dans l'histoire. Et si ces personnages donc vivent dans ce film aujourd'hui, c'est peut-être essentiellement parce que en ce moment même, sur des hauts-plateaux du Sud Vietnam des paysans se sont soulevés et ont pris les armes et se battent dans une guerre de libération révolutionnaire, et que à différents moments de l'histoire, selon les situations, il est certain que ces luttes de libération exigent cette organisation de la lutte armée contre celui qui est toujours le même adversaire, le même ennemi.

« Par ailleurs, je ne voulais surtout pas faire un film « patriotique », et j'ai pensé que dans la France d'aujourd'hui il était plus que jamais nécessaire de rappeler à une certaine partie de ce pays que pendant qu'elle se vautrait avec

détermination dans l'acquiescement à Vichy et au maréchal traitre, des étrangers, qui pour la plupart étaient venus travailler comme immigrés en France, se battaient sur ce sol contre l'occupant hitlérien.

● **Jacques Grant :** La question exactement posée était : pourquoi est-ce que tu as choisi la fiction pour traiter ce sujet.

● **R. Gilson :** Justement. Cette question m'embête parce que moi je ne considère pas du tout que c'est un film de fiction. Alors il faut s'entendre sur le mot. Bien sûr, il n'est pas fait sur des documents comme **Mourir à Madrid** par exemple, et il n'est pas en prise directe sur l'événement. En même temps il y a une intervention du document qui est assez longue pendant le réquisitoire du Procureur Général — mais à part cela le film qui est écrit et dialogué sous la forme d'un scénario, c'est entendu, qui tente aussi des scènes, des rapports humains, dans des situations quotidiennes, est en même temps un film qui a un enracinement rigoureux dans ce qui l'authentifie, c'est-à-dire des situations vécues par des personnages donnés.

*Une vérité historique est toujours une vérité de classe*

● **Tobias Engel :** En ce qui concerne le film **Guinée-Cap Vert**, il utilise les documents et la fiction. Mais pour nous, ce qui ressort de la fabrication de ce film, c'est que filmer une lutte de libération nationale, c'est fictionnel. Je veux dire que quand on filme un sujet, on a un point de vue. En l'occurence, c'est celui d'une organisation, le Parti Communiste Révolutionnaire (P.C.R., qui est un parti marxiste-léniniste), et d'une revue, *Cinéthique*, sur une lutte de libération nationale qui est celle menée par le P.A.I.G.C. en Guinée-Cap Vert.

Ce film se situe dans le cadre d'un ensemble de films que nous réalisons sur les luttes de libération nationale et principalement aujourd'hui sur la lutte de classes en France. Car, pour notre part, ces films, que nous réalisons depuis 69, nous ont permis de mieux comprendre la nécessité de mieux lutter contre notre propre impérialisme, l'impérialisme français. J'appuie Gilson en ce sens : ça nous a paru important de renouer avec une tradition de la classe ouvrière de France qui a eu un passé de lutte anti-impérialiste conséquent.

Mais pour nous, le P.C.F. a renié l'internationalisme prolétarien dans sa lutte contre l'impérialisme français. Je rappellerais les pages du Programme Commun concernant les colonies françaises de Cayenne, des Afars et Issas, de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Réunion. Dans ces pages le PCF et les organisations de gauche sont tout à fait d'accord avec le processus à l'indépendance des peuples colonisés par l'impérialisme portugais mais par contre ne remettent absolument pas en cause l'*autonomie* des colonies françaises. Alors que la revendication principale des peuples des colonies est l'indépendance.

« Nous nous attachons donc à renouer avec ce passé de la classe ouvrière française qui consiste à lutter efficacement contre l'impérialisme français. Pour cela, en tant que cinéastes appartenant à un Parti révolutionnaire, nous nous attachons aujourd'hui à faire un film sur notre Parti, sur les possibilités de faire la Révolution en France, de préparer les masses à l'insurrection prolétarienne armée dans notre pays.

● **J. Grant :** Tous ces films sont ou seront à base de documents comme **Vive la lutte des peuples de Guinée-Cap Vert ?**

● **T. Engel :** Absolument pas. Je pense que le film de fiction pose quelques problèmes que nous pourrons résoudre, qui ne sont pas principaux, qui consistent dans la difficulté qu'il y a à partir de la réalité concrète des luttes

(par exemple Lip ou Cerisay) et à refléter les aspects positifs et les contradictions au sein du peuple.

● **Arnold Antonin** : Notre film est le premier long-métrage fait par des Haïtiens sur Haïti. C'est un documentaire, mais j'espère bien qu'un jour on pourra faire un film de fiction. Nous avons fait un documentaire parce que nous tenions à présenter de façon documentée ce qui se passe dans notre pays et qui bien souvent n'est pas vu selon l'optique juste. Parce que des documentaires sur Haïti, la télévision française en a fait ; mais elle ne s'arrête que sur des aspects comme le folklore ou la misère, sans jamais en chercher les causes. Nous, nous avons voulu mettre en évidence les causes, les bases, de cette situation. Nous avons également voulu indiquer des voies, des solutions, aux problèmes qui se posent à notre pays, c'est-à-dire insister sur la nécessité de créer un front uni — comme nous le proposons d'ailleurs sous d'autres formes, par exemple notre journal *Démocratie nouvelle*.

« Nous avons fait des choix. Le documentaire doit respecter une vérité, mais qui est toujours une vérité de classe, où l'on prend position. Par exemple, toute la partie historique de notre film se base essentiellement sur des photos existant, mais elle est tout à fait opposée à la vérité historique que l'on trouve dans les bouquins de l'histoire officielle duvaliériste. De même, est-ce que le film de Rossellini sur Louis XIV n'est pas plutôt un documentaire reconstitué, une reconstitution, qu'une fiction ?

« Voilà. On a utilisé le documentaire, mais en y mettant toute la passion, tout l'amour, que nous avons pour notre peuple et notre pays, et toute la haine que nous avons pour la clique des fantoches qui dominent le pays.

**Vivre la lutte des peuples de Guinée-Cap Vert**, de Tobias Engel.
« *Mieux comprendre la nécessité de lutter contre notre propre impérialisme* »

*Fond et forme*

● **J. Grant :** Donc les deux camarades qui ont présenté des films de documents estiment tous deux la nécessité et la valeur du cinéma de fiction ; et René Gilson a dit que son film partait d'une réalité et remet en cause l'acception du terme « fiction ».

● **Une spectatrice :** J'interviens au nom de l'Union des Communistes de France marxiste-léniniste, qui est une organisation qui existe depuis plusieurs années ; nous intervenons ici à la fois parce que nous pensons que notre travail est un travail de ralliement des ouvriers révolutionnaires et de l'avant-garde ouvrière révolutionnaire, laquelle n'a pas encore construit son Parti et l'édifie au fur et à mesure des luttes de classes, et par ailleurs parce que nous pensons que aujourd'hui les artistes de la petite-bourgeoisie ont un rôle important à jouer du côté du camp de la Révolution ou de la contre-révolution selon la position qu'ils adoptent.

Moi je pense que dans la discussion il faudrait qu'il y ait deux points qui soient débattus : le premier, quelle est l'attitude qui préside au choix des sujets — quel est le rapport à l'histoire — le deuxième, le débat sur la forme.

● **Rédacteur de « Foudre » :** Je pense en effet que ce qui est l'aspect principal d'un film, c'est le contenu, le choix des sujets, le point de vue que les auteurs ont quant à leur objet. La question « avoir recours au documentaire ou à la fiction » est finalement une question formelle, c'est-à-dire qui dépend de la subjectivité des auteurs. Ce n'est pas important ; ce qui l'est, c'est le point de vue qu'ils mettent en œuvre dans ces films.

● **J. Grant :** Voilà une belle brochette d'absurdités idéalistes. Comme si le choix du thème ne dépendait pas lui aussi de la subjectivité d'un auteur, et comme si la forme choisie était indépendante du thème !... Il est bien évident que c'est parce que c'est le point de vue du film qui compte, que le travail que se fixent des gens sur la fonction et l'efficacité du cinéma, est de savoir comment on transmet ce point de vue.

Le débat sur la priorité du fond ou de la forme est dépassé depuis belle lurette. Il est aisément constatable, et c'est la meilleure réponse que je peux faire à ce faux débat, que lorsque les trois cinéastes présents ont expliqué à l'instant pourquoi ils avaient utilisé telle forme, ils n'ont pu le faire qu'en expliquant les raisons du choix de leur sujet.

● **Thérèse Giraud :** Oui, parce que sur documentaire et fiction, ça ne me paraît pas aussi simple que ça. Il y a en effet une troisième forme possible de cinéma : le cinéma direct. Le cinéma direct est le produit d'une pratique du cinéma selon laquelle ceux qui veulent aller filmer des événements historiques comme Lip ou Cerisay ne font en général pas de fiction, filment l'événement sur le vif.

« Alors que le documentaire est fabriqué à base de photos et de documents pris avec une extériorité, c'est-à-dire que le cinéaste souvent n'est pas responsable directement de ces documents mais les utilise ; la fiction, elle, montre de façon privilégiée, les conditions de vie au sein du peuple. Ce n'est donc pas neutre de parler de documentaire et de fiction, ce n'est pas un problème strictement formel que d'utiliser l'un ou l'autre. On ne peut pas faire tout ce qu'on veut avec l'un ou avec l'autre.

● **Alain Schuster :** Dans **Le Ghetto Expérimental,** il y a une séquence où l'on nous montre un document filmé par les actualités Gaumont-Pathé. On dissèque ledit document et on se rend compte que dans ce qui a l'air filmé sur le vif et qui est la réalité, on a remplacé des plans, renforcé le son. D'un documentaire, on a tendance à dire « c'est vrai ». Par

contre, un film de fiction, on sait que c'est de la fiction. C'est à ce niveau-là que ça se situe. C'est-à-dire que par exemple faire d'un documentaire un film pro-américain, ça peut être truqué. Il est vrai que quand on voit un documentaire comme le film d'Antonin, on dit « c'est vrai ». Mais il y a une *utilisation* de divers éléments — il n'y a pas de vérité intrinsèque dès qu'une réalité est transmise.

● **T. Engel :** Je pense par exemple que Gilson a parlé avec des tas de gens avant de faire sa fiction qui est un reflet du réel. Pour notre part nous pensons que si nous allons en Guinée nous construisons également un reflet du réel ; nous ne filmons pas la réalité, nous ne faisons pas du cinéma-vérité ; c'est-à-dire que nous nous appliquons à indiquer le plus consciencieusement possible, en travaillant avec les mouvements de libération ou les travailleurs, les moyens organisationnels et politiques que se sont donnés ces mouvements.

« Je pense donc qu'on ne peut pas opposer réellement fiction ou documentaire. Un documentaire est une fiction. Un exemple : quand la télévision française envoie des reporters filmer Phnom-Penh et montre des habitants de Phnom-Penh blessés par des obus des Khmers Rouges, je dis que c'est une tentative de la bourgeoisie de donner un reflet de la réalité de la lutte du peuple khmer qui dénature cette réalité en disant « regardez ce sont des assassins », alors qu'en fait il est évident qu'on ne fait pas d'omelette sans casser des œufs.

« Dans le même ordre d'idées, Français si vous saviez a en fait amené un point de vue défaitiste sur l'attitude du peuple de France pendant l'oppression nazie et la période de Vichy.

Jean-Paul Sartre dans Dreyfus ou l'intolérable vérité de Jean Cherasse
*Une démarche scientifique et analytique*

● **Barthélemy Amengual :** Je voudrais simplement aller dans le sens de ce qui vient d'être dit, et préciser qu'il serait bon de s'entendre sur ce fait que lorsqu'on parle de documentaire, de fiction, de document reconstitué ou de cinéma-vérité, on emploie ces expressions, ces catégories, par commodité. Si on s'amuse à enfermer derrière chacune de ces dénominations une réalité, on risque de s'égarer. Je rappelle, parce que personne ne semble s'en souvenir, que Gilson a mis du document dans son film, que, toujours pour des raisons de commodité de langage, j'appellerais un film de fiction.

On a dit que le documentaire était fatalement proche de la fiction : ça peut se concevoir si on ne s'arrête pas sur le sens étroit des mots. Il est évident que même si on prétend faire du cinéma direct, et du bon, la réalité est filtrée par la personnalité, la sensibilité, les réactions et la situation présente de celui qui fait ce cinéma, et par conséquent il y a choix. Mais même lorsqu'on prétend faire du *docucu*, c'est-à-dire du documentaire intégral, le documentaire réputé aseptique, sur la fabrication des casseroles ou sur l'usage du double décimètre au lycée technique, on prend position, c'est l'idéologie dominante qui s'exprime à travers cette neutralité.

● **Th. Giraud :** Pour en finir avec ce point du débat, je veux dire qu'on a quand même vu deux types de films qui ont été ressentis différemment : les films dits documentaires et les films dits de fiction. Je laisse de côté qu'il y a un type de cinéma où ces barrières sont fichues en l'air, et revenons aux films qu'on a vus. Je pense qu'il y a deux façons d'écrire l'histoire qui séparent ces deux types de films et qui sont au-delà de la question du point de vue. Par exemple **Les Camisards** est un film de fiction, de reconstitution documentée, mais qui, parce qu'il reconstitue l'histoire, permet de montrer tout un côté de l'histoire qui est « comment l'événement agit sur la conscience des gens », qui est ce qu'on appelle *le vécu historique*.

« Je voudrais que, dans l'esprit d'une pratique bien comprise, on en revienne aux films qu'on a vus, et peut-être que les gens disent comment ils ont ressenti ces types de films.

● **G. Frot-Coutaz :** A ce niveau du débat, je poserais l'expression « histoire et anti-histoire », dans le sens où l'on parle de psychiatrie et d'antipsychiatrie. C'est-à-dire qu'on s'aperçoit que l'histoire est une histoire officielle qui sert à justifier le présent. Est-ce que l'histoire ne peut pas être un moyen de mieux comprendre le présent au lieu de le justifier ? L'exemple privilégié en serait **La Marseillaise** de Renoir. Est-ce que les films qu'on a vus entretiennent des relations entre le présent et le passé ? — à quoi sert l'histoire ?

● **Th. Giraud :** Je vais prendre deux exemples de films très positifs pour des raisons différentes. D'abord, **L'Ennemi Principal,** qui parle d'une lutte, celle des paysans en Bolivie-Pérou, qui montre l'importance de la mémoire populaire dans une lutte, et que cette mémoire populaire est une question politique. C'est un film de fiction parce qu'il montre le rapport des masses en lutte à leur histoire sur un style émotionnel, ce qui est important pour le cinéma qui est un moyen de toucher les gens sur une corde sensible.

Deuxième film, **Haïti,** qui correspond à une situation complètement différente : il y a à Haïti un manque total de films, et c'est une anti-histoire officielle, c'est-à-dire que c'est un film militant en ce sens qu'il démonte tout ce que l'histoire officielle veut mettre dans la tête des gens et par là peut ouvrir au futur. C'est un film fait par un militant politique qui joue le rôle d'historien en parlant de l'histoire d'un certain point de vue. Alors que dans **L'Ennemi Principal** on a le rapport sensible des masses à leur histoire.

● **A. Antonin :** Parlons donc du point de vue d'une classe donnée sur l'histoire, mais pas d'« anti-histoire ». Nous, nous présentons *la vraie* histoire, pas l'anti-histoire — la vraie histoire, c'est-à-dire l'histoire des masses haïtiennes.

● **Une spectatrice : Je** suis professeur d'histoire. Il y a 15 ans que j'enseigne l'histoire officielle, ou plutôt que j'essaye de la démolir. Il y a dans les manuels d'histoire un point de vue qui est celui d'une idéologie dominante. Le cinéma peut avoir à ce niveau une utilité fondamentale : permettre aux gens de s'approprier leur propre histoire.

● **J. Grant :** Ainsi, pourquoi avons-nous choisi, pour les projeter à la suite, deux films traitant du même sujet comme **Si Versailles m'était conté** et **La Prise du Pouvoir par Louis XIV** ? Le film de Guitry nous a paru exemplaire au niveau de l'absence de conscience historique : il se situe en effet au seul niveau de l'anecdote que traite un vieux paranoïaque avec ses fantasmes personnels de membre de la classe bourgeoise cultivée, sans même faire le lien entre ces anecdotes, sans mettre en lumière le moindre mécanisme. Exemple précis : lorsqu'on voit apparaître Louis XVI et Marie-Antoinette qui viennent d'arriver au pouvoir, la voix off nous fait remarquer qu'ils sont charmants et ajoute : « Qui aurait pu soupçonner alors que vingt ans plus tard ces deux têtes tomberaient ? »... Le film de Rossellini par contre démonte un mécanisme à un moment extrêmement précis et limité, qui est le mécanisme de la prise du pouvoir par la bourgeoisie.

● **Spectatrice P.C.F.m.l. :** Moi je pense qu'il faudrait dire quelle conception on a de l'histoire. On vient d'en donner une à l'instant : l'histoire serait l'analyse des mécanismes. Pour notre

**Jean Yanne dirigeant Les Chinois à Paris.**
***Etre capables de décrypter les grands films dominants***

part, nous pensons que l'histoire est l'histoire des classes. Ce qui veut dire que d'une part ce sont les masses qui font l'histoire en vérité dans leur lutte contre la bourgeoisie et contre l'ensemble de leurs oppresseurs, et que d'autre part l'ensemble des gens qui prennent position sur l'histoire prennent position aussi dans la lutte des classes.

● **Un spectateur :** En ce qui me concerne, le film qui m'a paru le plus historique, est le film de Paul Vecchiali. Parce qu'il y investit suffisamment d'éléments personnels pour qu'il en soit, comme il nous l'a dit lui-même, à la fois le metteur en scène et le spectateur. Parce que, à travers ce film il peut lui-même très bien se chercher.

● **Spectatrice PCFml :** Il est parfaitement illusoire de dire qu'il existe dans le monde actuel la possibilité que quiconque fasse un film historique en dehors d'un engagement politique. Et même si un auteur n'avoue pas qu'il est engagé politiquement comme Paul Vecchiali, il véhicule quelque chose. Alors de deux choses l'une : ou bien ce qu'il véhicule est vide et creux, ou ça sert une des deux classes. A notre avis, tant qu'on ne se sera pas mis d'accord sur une conception de l'histoire, le débat sera confus.

● **J. Grant : Femmes Femmes** n'est bien sûr évidemment pas un film révolutionnaire, mais je ne vois pas quel engagement Vecchiali aurait à « avouer » puisque son film est dans sa totalité, depuis son thème et sa réalisation jusqu'à sa distribution, un engagement par rapport à l'argent et au travail. Mais je reprends ce que tu disais tout à l'heure à propos de la conception de l'histoire.

Premièrement, quand j'ai parlé de mécanismes, je n'ai pas dit que c'était ma conception de l'histoire. Gérard et moi avons dit que nous avons choisi des films dont l'attitude était de démonter des mécanismes ; il s'agit donc d'un choix de films présentant le terrain de travail le plus solide puisque ces films sont la pratique des gens qui font le cinéma.

« Deuxièmement il me paraît difficile de dire, vu la diversité des opinions représentées dans ce stage, que le débat sera moins confus quand on se sera mis d'accord sur une conception de l'histoire. Mais je veux bien affirmer quelle en est ma conception à moi, d'autant que je ne pense pas être le seul à la tourner en rond dans ma tête, puisque c'est celle que m'a apprise Engels : l'Histoire est l'histoire du développement économique des sociétés, dont dépend la lutte des classes. L'attitude inverse est celle de M. Dühring, l'idéaliste désormais célèbre contre qui Engels n'a pas assez de sarcasmes. Je pense donc que le travail à partir des mécanismes est le plus matérialiste et le plus marxiste, et que c'est à partir de lui, qui est notre pratique de spectateurs, que la confusion peut être amoindrie lors des débats. « Mais tu as eu raison de me faire exprimer quelle est notre conception de l'histoire à nous organisateurs de ce stage, car maintenant je peux poser la question très précise qui débouche sur la façon dont doit se poursuivre ce stage pendant les années à venir. Est-ce que vous estimez que le choix de films qu'on a fait débouché effectivement sur une prise en charge de la lutte des classes ?

### *Révéler la pratique dominante*

● **T. Engel :** Nous sommes d'accord bien sûr pour que les films qui exposent la lutte des classes soient présents en grand nombre. Mais d'autre part, il faut aller chercher des films reflétant l'idéologie dominante à fond. Carrément des films comme **Le Corniaud.** Et alors être beaucoup plus précis dans la préparation de ces stages, c'est-à-dire fournir une documentation très sérieuse sur la fabrication du film au niveau de la production, de la réalisation du scénario, des sommes que ça a coûté, des problèmes d'avance sur recettes, pour bien

voir l'histoire économique du film et ce que ça révèle sur la pratique dominante dans le cinéma.

● **Rédacteur de « Foudre » :** Je m'oppose fermement à cette proposition. Pourquoi ? Parce que par rapport à ces films, ce qu'il faut faire c'est aller intervenir dans les lieux où ils passent. Si on veut réellement se constituer des armes, il faut le faire sur des plans positifs. Ici, ça veut dire réfléchir sur des films qui font avancer sur la conception de l'histoire. Ce n'est pas avec Sacha Guitry, mais avec **L'Ennemi Principal,** qu'on se pose les vraies questions, à savoir : quel est le rapport du cinéma à l'Histoire, quel est le rapport entre le moment où le cinéaste parle et le moment dont le cinéaste parle ? est-ce que le cinéaste doit refléter la réalité de l'époque ou est-ce qu'il doit prendre en compte le bilan historique qui a été fait de cette période après ? etc.

● **Un spectateur :** Je suis, moi, totalement d'accord avec la proposition de Tobias Engel, parce que j'estime que dans ce stage je dois apprendre effectivement des choses sur la production que va voir couramment le public pour être capable de les répercuter dans les ciné-clubs.

● **J. Grant :** C'est ça. On est en travail. Et si les débats et documentations doivent être plus précis, c'est parce que les gens qui sont ici sont des gens qui répercutent le cinéma et ce qu'il véhicule — soit parce qu'ils animent des ciné-clubs soit parce qu'ils sont enseignants soit parce qu'ils ont un type de situation sociale correspondant à une quelconque responsabilité, soit simplement parce qu'ils ne sont pas seuls au monde ! Les autres types d'action, j'en suis partisan aussi, mais on fait ici un autre type de travail.

**Hélène Surgère et Sonia Saviange dans Femmes Femmes de Paul Vecchiali.**
*« Un film à travers lequel on peut se chercher ».*

● **Spectatrice UCFml :** A mon avis, la question n'est pas de savoir si les films passés ici étaient bons ou mauvais. L'intérêt principal du stage a été qu'ont commencé à apparaître un certain nombre de positions contradictoires sur la question de méthode pour parler de cinéma — même si là-dessus le stage n'est pas allé jusqu'au bout en ce sens que ces méthodes n'ont pas été entièrement clarifiées de part et d'autre. Par exemple pour notre part nous estimons que *tout film* doit être analysé d'un point de vue à la fois matérialiste et dialectique. C'est-à-dire prendre en compte qui a fait le film, avec quel projet et pour qui ; et d'autre part rendre compte du point de vue de classe qui s'exprime dans le film de façon dialectique, c'est-à-dire est-ce qu'il peut servir à quelque chose dans le camp de la révolution.

« Plusieurs ont dit clairement qu'ils se trouvent être petits-bourgeois. Quand on a dit ça, on doit alors se poser la question : veut-on vraiment être du côté des ouvriers révolutionnaires et du peuple, et dans quelles conditions c'est possible. Et ce n'est pas avec l'espèce d'indifférence que certains d'entre vous manifestent en disant « Je reste entre deux chaises de mon ciné-club ». Aujourd'hui les artistes petits-bourgeois ont bien autre chose à faire. Ils ont le choix entre ou bien se passionner et continuer à traiter des choses d'arrière-garde déjà ressassées partout, ou bien se passionner pour ce qui est nouveau dans la société.

*Petits-bourgeois et militants*

● **J. Grant :** Je pense qu'il peut être à la limite dangereux de confier aux cinéastes petits-bourgeois le soin de la classe ouvrière. Je ne revendique à vrai dire pas trop cette affirmation, dont je ne suis pas sûr. Mais ce dont je suis sûr, c'est que vis-à-vis des cinéastes petits-bourgeois — petits-bourgeois que nous sommes tous plus ou moins en utilisant un langage donné, nous en écrivant et parlant, eux en faisant des films —, il est important d'étudier, de disséquer ce langage, et de savoir comment il fonctionne.

● **Spectatrice UCFml :** C'est assez vrai. Mais dire à un artiste petit-bourgeois « Vous ne savez rien du peuple » est une position de classe fausse. Car on a les moyens aujourd'hui d'avoir un point de vue sur ce qui se passe dans la classe ouvrière et dans le peuple : on peut ou bien se lier directement aux masses ouvrières et populaires, ou bien se lier aux organisations révolutionnaires proprement dites, qui détiennent ce qui va de l'avant dans le peuple.

« La question alors posée aux artistes petits-bourgeois est « sous la direction de qui êtes-vous placé ? ». De ce point de vue-là, la seule issue pour eux c'est de se mettre sous la direction d'organisations révolutionnaires authentiquement marxistes-léninistes.

« Ce qu'il faut mettre en avant dans les stages prochains, c'est : à quelles conditions un artiste de la petite-bourgeoisie peut-il se mettre du côté de la révolution ? Sinon on s'en tire à bon compte en disant : « nous allons rester comme nous sommes et nous serons du côté de la révolution ».

● **T. Engel :** J'aimerais faire des propositions concrètes. Il ne s'agit pas seulement de dire « Je suis du côté de la Révolution, vive moi ». Nous pensons au P.C.R. qu'il faut se lier aux paysans et aux ouvriers de notre pays. Mais ce que nous proposons concrètement c'est que tous les gens qui sont intéressés par la projection de nos films à l'intérieur de la classe ouvrière, assistent aux projections qu'on fera dans cette région en milieu ouvrier et paysan. On aimerait que des gens viennent voir comment on est implanté dans les masses. Je l'ai proposé ces derniers jours aux gens présents ici, personne pour le moment n'a réagi.

« Il y a un principe qu'il faut établir : il faut sentir un peu l'écoute des masses. Je ne suis pas hostile aux formes d'action préconisées tout à l'heure. Mais par contre pour des gens qui s'occupent de cinéma dans un cadre comme la FFCC ou les ciné-clubs, il est absolument utile et nécessaire de bien comprendre la fonction et la démarche qu'opèrent les films de l'idéologie dominante. Je ne vois pas en quoi ça n'est pas faire preuve d'une volonté de travail et d'analyse de la société, que de voir ce type de film. Il ne suffit pas de savoir parler sur la Palestine ou Pennaroya, il faut être capable de décrypter correctement ce que signifie la fonction de **Rabbi Jacob. Français si vous saviez,** ou des **Chinois à Paris.**

● **Th. Giraud :** Bien sûr, qu'il faut faire des ciné-clubs ouvriers. Mais moi je débarque à Valence et je vais dire « je vais faire un ciné-club ouvrier » ? On est ici dans un certain cadre avec un certain public, qui ne réagit pas aux propositions faites à cette idée. Que faire ? Il faut, dans un stage consacré à « cinéma et histoire », faire ce travail précis sur « cinéma et histoire », et que sur ce thème on mène une lutte précise, et là peut-être qu'il y aura des idées. Que faire ? Il faut, dans un stage consacré à « cinéma et histoire », faire ce travail précis sur « cinéma et histoire », et que sur ce thème on mène une lutte précise, et là peut-être qu'il y aura un moyen de prendre conscience, même de fonder un ciné-club ouvrier.

● **R. Gilson :** Il faudrait peut-être s'interroger sur le rapport possible du public vis-à-vis de ces films, alors que l'on sait qu'il est habitué à ces films historiques présentant des personnages célèbres, des situations notoires, et qu'on est persuadé que les autres films vont lui être d'une réceptivité difficile. Or je me permets de rappeler l'expérience que je viens de faire depuis des mois avec **La Brigade** devant des publics qui, depuis Alger jusqu'à différentes localités de France comme dans la périphérie de Valence où j'ai fait des projections dans des villages devant des publics que je ne pensais jamais atteindre, ont une réceptivité immense, entière, pas entamée du tout comme on le croit par les conditionnements qui pourtant sont terribles. Je crois qu'il est bon de se souvenir de cette question du rapport des films avec les publics — publics qui par ailleurs n'ont pas la liberté de voir ces films.

L'expression « film militant », moi je crois de plus en plus dans ces conditions-là qu'il n'y a pas de film ontologiquement militant, mais que c'est l'utilisation qu'on en fait qui peut être militante, ou qui doit l'être.

● **Françoise Calvez :** Bien sûr. Car cette semaine se passe dans un endroit qui est Valence, où se fait pendant l'année sur le plan cinéma ou ciné-club, un travail donné, correspondant à cette diversité, et dont il n'est pas question ni astucieux de se couper.

Débat retranscrit par Jacques Grant

**L'Ennemi Principal** de Jorge Sanjines.

le cinéma
qui se fait
au québec

cinéma
québec
revue mensuelle

dans chaque
numéro:
informations
critiques
analyses
documents

. abonnement (10 numéros)
canada: $6.50, étudiant $5.00
étranger: $9.00, étudiant $7.00

cinéma/québec
c.p. 309, station outremont,
montréal 154
québec, canada
(514) 272-1058

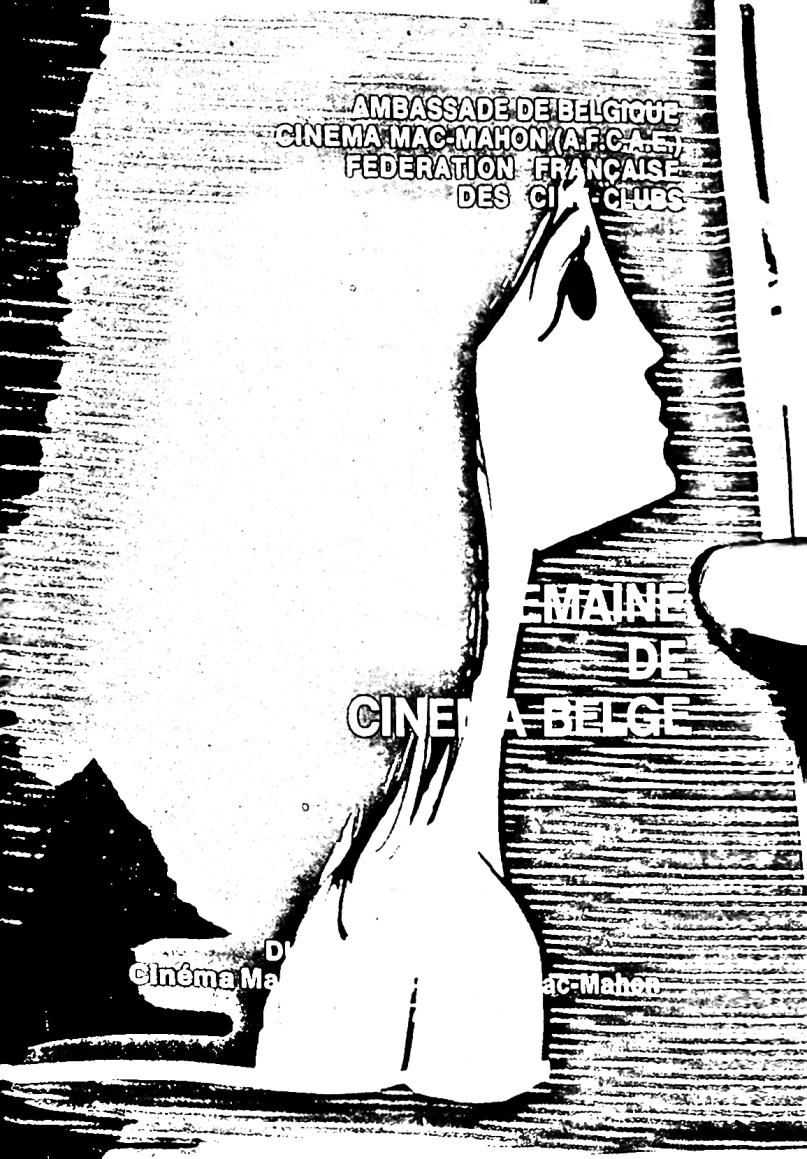
## A NOS LECTEURS SUISSES

Nous rappelons à nos lecteurs suisses qui désirent s'abonner, qu'ils peuvent obtenir renseignements et bulletins d'abonnement en s'adressant à notre correspondant :

C Jean-Pierre Brossard, Case postale 661 - CH 2301 La Chaux-de-Fonds. Tél. : 23.79.19.

Dans la mesure du possible, nous les invitons à payer leur abonnement à cette même adresse par mandat postal suisse. Compte chèque postal 23-35, Cinéma 74 - Paris - Diffusion suisse.

Prix des abonnements pour la Suisse : 75 F français (52 Frs suisse).


AMBASSADE DE BELGIQUE
CINEMA MAC-MAHON (A.F.C.A.E.)
FEDERATION FRANÇAISE
DES CI CLUBS
EMAINE
DE
CINE A BELGE
Cinéma Ma ac-Mahon

# LE PROGRAMME DE LA SEMAINE DU CINEMA BELGE

● **Mercredi 11 juin**

**Les amis du plaisir** de Luc de Heush (CM)
**Le conscrit** de Roland Verhavert (LM)

● **Jeudi 12 juin**

**La pierre qui flotte** de J.J. Adrien (CM)
**Le révolver aux cheveux rouges** de Frederic Geilfus (LM)

● **Vendredi 13 juin**

**Goldfram** de Raoul Servais (CM)
**Monsieur Hawarden** de Harry Kumel (LM)

● **Samedi 14 juin**

**Les gestes du repas** de Luc de Heusch (CM)
**Un soir, un train** de André Delvaux (LM)

● **Dimanche 15 juin**

**Monsieur Plateau** de Jean Brismee (CM)
**Sirènes** de Raoul Servais (CM)
**Je, tu, il, elles** de Chantal Ackerman (LM)

● **Lundi 16 juin**

**Opération X 70** de Raoul Servais (CM)
**Nosferat** de Maurice Rabinowicz (LM)

● **Mardi 17 juin**

**Jérome Bosch** de François Weyergans (CM)
**Rik Wouters** de Paul Haesaerts (CM)
**Alechinsky** de Luc de Heusch (CM)
**Folklore** (inédit de Henri Storck (MM)

*Il n'est pas inutile de mettre l'accent, par une semaine comme celle là, sur la spécificité du cinéma belge. Abusés par la proximité, les Français le connaissent bien peu, et ne citeraient pour la plupart qu'André Delvaux.*

*Certes en programmant* **Un soir, un train,** *c'était rendre hommage à ce maître peu contesté. Mais les autres films retenus, s'ils ne peuvent prétendre donner une idée exhaustive de la production nationale belge, sont cependant assez représentatifs d'une gamme étendue de cinéma qui va du film historique à structure classique comme* **Le conscrit,** *à un film de recherche aussi exigent que* **Je, tu, il, elles.**

*Il convient surtout d'insister sur la place importante donnée aux courts métrages. Ceux que nous avons sélectionnés ici, tant comme compléments de programmes que pour composer une séance complète, sont tous remarquables.*

*On y rencontre quatre types de films courts où les Belges excellent : dessins animés, avec quelques œuvres incisives et significatives de Raoul Servais, des reportages /documentaires de Henri Storck, incontestablement un des maîtres du genre, films d'Art de Kumel et Verhavert, films de fiction où passe toute l'influence du surréalisme comme ceux de Luc de Heusch. Tous plusieurs fois primés, et à juste titre, tous attachants.*

*Puisse cette semaine, être le prélude à une circulation accrue des films belges dans notre pays. Ce que la FFCG ne manquera pas de faire dans ses circuits de ciné-clubs.*

**Nosferat** de Maurice Rabinowiez

# LE CONSCRIT

**Réal. : Roland Verhavert. Sc. : R. Verhavert, d'après le roman de Hendrick Conscience. Dial. : Ralph Boumans. Prises de vues : Rufus Bohez. Mont. Peter Simons. Int. : Ansje Beetjes, Jan Decleir, Gaston Vandermeulen, Gella Allaert, Bernard Verheyden. Eastmancolor. 89 minutes. Néerlandais sous titré français.**

Au siècle dernier le service militaire faisait l'objet d'un tirage au sort. Jan, qui tire un bon numéro, se laisse berner et pour un pécule (qui lui sera vite volé) est incorporé. Il découvre l'horreur de la caserne, tandis qu'au village son vieux grand père incapable de s'occuper seul de la ferme est ruiné. Catherine, la fiancée de Jan essaie courageusement d'aider à la ferme. Un colporteur lui apprend un jour que Jan est devenu aveugle — une certaine cécité par manque d'hygiène était alors chose courante. Elle va voir Jan, obtient sa libération anticipée et le ramène au village, non sans difficultés et drames.

*Ce film d'apparence classique, pour ne pas dire conventionnelle, est fortement construit d'après un roman fertile en rebondissements. Mais sous l'avalanche des événements et l'aspect mélodramatique, apparaît très nettement une peinture sociale précise et importante.*

*Jan et Catherine appartiennent à la classe paysanne exploitée, presque illettrée, qui constitue une proie facile pour les exploiteurs de tous poils. Tout est fait pour que leur ignorance en fasse des victimes. L'enrôlement, l'entrée à la caserne, le manque d'explication du docteur, la saisie des meubles chez le grand père ruiné, sont autant de scènes clairement signifiantes.*

*La dernière partie du film est plus nette encore. La femme du capitaine a obtenu la libération de Jan. Elle est tendrement félicitée par son mari pour sa bonté. Catherine elle même est éperdue de reconnaissance, mais nul ne songe au long voyage à pieds qui attend Jan, aveugle.*

*Nous assistons à ce voyage qui comporte une rencontre avec des bandits, l'incendie d'une ferme et le viol de Catherine. Délibérement humaniste, le film se termine cependant sur la renaissance de l'espoir, le village est en vue, Jan console Catherine, et, cette fois encore, la victoire est du côté de l'amour mais aussi de la détermination, du courage. Le très beau personnage de Catherine prend alors sa vraie dimension : elle est le symbole d'une classe qui lutte pour son avenir.*

# LE REVOLVER AUX CHEVEUX ROUGES

**Réal. : Frédéric Gelfus. Sc. : Raphaël Cluzel et Denise Gelfus, d'après « Man alive » de Chesterton. Prises de vues : Edouard Van der Enden. Musique : Armand Segglan. Séquence d'animation : Gérard Frydman et Claude Lambert. Int. : Anne Gaël, Pierre Vernier, Fernand Abel, André Debaar. 1972. 85 minutes. Couleurs. Parlant français.**

L'intrusion d'un étranger, prénommé Innocent, dans une petite communauté d'intellectuels inquiets, apporte une bouffée de vrai anticonformisme et de joie, jusqu'au jour où la société (ici un psychiatre et un criminologue) échaffaude des théories inquiétantes à son sujet.

Heureusement tout cela tournera à leur confusion.

**En complément : La guerre qui flotte** (CM).

*C'est la notion d'humour, déclare la scénariste Denise Geilfus, qui a été prépondérante dans le choix du sujet. L'humour suppose une certaine façon d'être à la différence de l'esprit, qui, lui, peut se faire exclusivement aux dépens d'autrui. Dans l'humour, non seulement on s'implique soi même, mais la moquerie reste empreinte de sympathie et de participation. L'humour est aussi une composante du surréalisme, une autre de nos très fidèles passions. »*

*Cette référence très lucide au surréalisme et à l'humour nous vaut, d'abord, un générique remarquable, séquence d'animation où l'imagination, le rythme sont constants, et qui engage le spectateur à la sympathie et à la distanciation. On regrette que ce petit chef d'œuvre ne dure que quelques minutes.*

*Le film, drôle et gentiment sarcastique à l'égard des scientistes acharnés, n'est pas tout à fait à la hauteur des espérances que ce début avait fait naître. Les péripéties demeurent conventionnelles, le suspense ne prend guère et le coup de théâtre final en souffre, mais, tel qu'il est, cocasse et un peu lourd, frondeur sans agressivité,* **Le révolver aux cheveux rouges** *est un agréable divertissement.*

# MONSIEUR HAWARDEN

**Réal. : Harry Kumel. Scén. : Jan Blokker (d'après un roman de Pillecijn). Musique : Pierre Bartholomée. Int. : Ellen Vogel. Hilde Ulterlinden. Xander Fisher. 1968. 90 minutes. Noir et Blanc. Néerlandais St. français.**

Une jeune parisienne est responsable de la mort de deux hommes. Ils se sont battus en duel pour elle, et elle a tué le vainqueur. Pour fuir la police elle se déguise en homme, devient Monsieur Hawarden, parcourt l'Europe avec sa suivante Victorine, et échoue en Belgique, où elle assiste, avant de se suicider, à un nouveau drame.

## Entretien avec le réalisateur Harry Kumel

**— Vous prétendez ne pas vouloir faire de films à sujet contemporain. Le monde actuel ne vous intéresse-t-il donc pas ?**

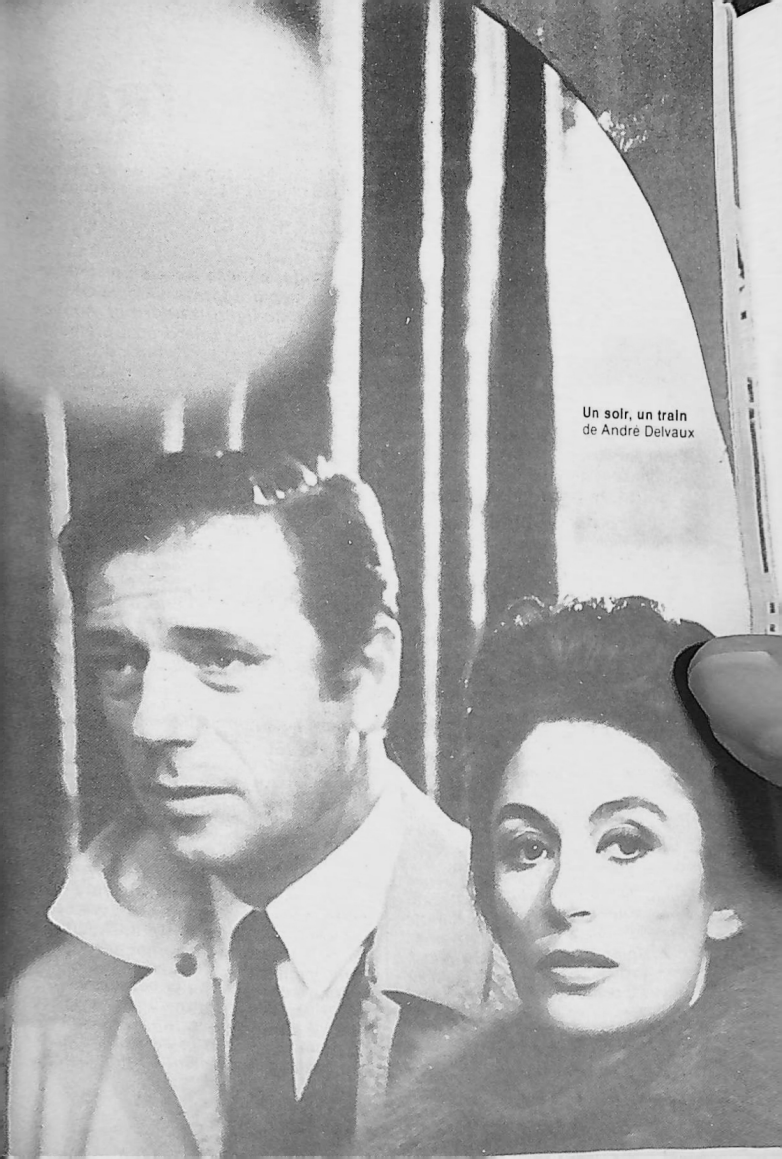
*— L'aspect extérieur d'un film ne correspond pas nécessairement à ce qu'il veut dire. C'est peut-être porter un jugement hatif de prétendre qu'un film qui se passe à une époque qui n'est pas la nôtre n'est pas une œuvre contemporaine. Pour moi ce film — bien qu'en costumes et en décors — offre le moyen d'exprimer plus librement mon propos. Par l'emploi de la convention du film dit d'époque, j'essaie de démasquer la réalité ou plutôt ce que je considère comme tel.*

**— Pensez-vous alors que le sujet de « Monsieur Hawarden » est encore d'actualité ?**

*— Rien de ce qui se passe dans le film n'a été inventé, mis à part quelques additions d'ordre dramatique. Le scénario est basé sur des faits authentiques, mais cela ne veut pas dire que j'ai tenté de reconstituer scrupuleusement les faits historiques. Cet aspect historique n'est en fait, pour moi, qu'un prétexte, mais un prétexte indispensable pour représenter la « Comédie Humaine ». Ce qui m'a intéressé par dessus tout, c'est de montrer par ce biais certaines relations et certains sentiments. J'ai choisi le sujet de « Monsieur Hawarden » parce qu'il me permettait, entre autre, de mettre en valeur une gamme assez complète de toutes les relations sexuelles. Par l'entremise de la convention (des conventions) j'espère obtenir une représentation plus nuancée de la sexualité.*

**— « Monsieur Hawarden » serait-il donc un film conventionnel ?**

*— Oui et non ; cela dépend de ce que vous appelez convention. Tout dans le film concourt à accentuer cette convention. Mais, en même temps, je la falsifie : par exemple, le classicisme apparent de la mise en scène et l'emploi de personnages traditionnels est remis en cause à tout moment. C'est, si j'ose dire, en même temps l'affirmation et la contestation de la convention. Le personnage même de « Monsieur Hawarden » est, par excellence la personnification de cette contradiction : le masque qu'il porte dans ses relations avec le monde extérieur est à la fois vrai et faux. Ce travesti est, par définition, la démonstration que les apparences sont trompeuses : les apparences du cinéma et les apparences de la vie. J'essaie par là de rejoindre une certaine réalité actuelle ou si vous voulez : « sur-actuelle ».*



**Un soir, un train**
de André Delvaux

# UN SOIR, UN TRAIN

**Réal. : André Delvaux, d'après le roman de Johan Daisne. Prises de vues : Ghislain Cloquet. Décor : Claude Pignot. Musique : Frédéric Deveresse. Int. : Yves Montand, Anouck Aimée, François Beukelaers, Hector Camerlynck. 1968 ; 87 minutes. Couleurs. Parlant français.**

Un après midi d'automne, en pays flamand. Anne force son amant Mathias à faire le bilan de leur liaison. Lui, professeur d'université, mène une vie pleine et agitée ; elle, décoratrice de théâtre, vit dans son ombre. Ils partent ensemble en voyage et se réconcilieraient peut-être si la présence d'autres voyageurs ne les forçait au silence. Dans un accident de train, Anne disparaît...

*Une semaine belge ne se concevait guère sans un hommage à André Delvaux.* **Un soir un train** *est son second long métrage (après* **L'homme au crâne rasé***) et celui qui a marqué sa consécration. Il a cependant été peu vu en France et méritait d'être revu ici.*

*On y trouve déjà son goût de l'insolité, sa hantise de la mort toujours présente derrière un monde d'apparence trop froid, trop vide.*

*Yves Montand, et surtout Anouck Aimée, sont les interprètes pleins de sensibilité et de subtilité de ces anges personnages. Le film, en dehors de ses résonnances psychologiques et expressionnistes, met en lumière l'important problème belge du bilinguisme.*

*Un avis critique :* **(Jean-Louis Bory).** *Périlleux sujet. Mais voilà — et s'il y a un film qui prouve qu'un film n'est pas ce qu'il raconte, c'est bien ce film-là — derrière l'anecdote, il y a quelqu'un. Cette présence change tout. Ce quelqu'un c'est Delvaux. Tout ensemble Lui et Elle, il est l'intelligence et la sensibilité. J'en veux pour première preuve la façon dont il dirige ses comédiens. (« Le Nouvel observateur »).*

# JE, TU, IL, ELLES

**Réalisation : Chantal Anne Akerman. Pr. de vues : Benedicte Delsalle. Son : Alain Pierre. Montage : Luc Fréché. Int. : Julle, Niels Arestrup, Claire Wauthion. 95 m. Noir et Blanc. 1974.**

Quelques jours dans la vie d'une jeune fille belge. Le temps de sortir d'une crise de désespoir à la limite de la folie, de rencontrer en faisant du stop un homme qui aurait pu être un ami, et de retrouver, sans doute pour peu de temps, la fille qu'elle aime vraiment.

*Paul Davay parle de ce film en ces termes : « la durée réelle atteint beaucoup de densité dans l'austère* **Je, tu, il, elles** *de Chantal Ackerman, film en trois épisodes et à trois personnages dont deux ne se rencontrent jamais. Ce portrait d'une jeune femme indépendante qui cherche vainement l'affection, confirme la profonde et authentique personnalité de cette réalisatrice refusant obstinément toute concession. Ce regard de femme qui entend s'assumer sans agressivité, ni sentiment d'infériorité,*

*grave et jamais mièvre, est un phénomène encore rare à l'écran. »*

*Ce jugement rend assez bien compte du talent de cette jeune réalisatrice dont la Quinzaine des réalisateurs a programmé, à Cannes :* **Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce Bruxelles.**

*Un montage un peu lâche, souligne l'aspect jusqu'auboutiste de l'entreprise. Mais nous sommes réellement en présence d'un tempérament original. L'audace est tranquille et trouve sa concrétisation dans une longue et belle scène de lesbiannité, assumée sans concession ni goût du scandale. Il faut aussi souligner le jeu excellent de déjà vu dans* **Miss Ogynie et les hommes fleurs** *qui donne tout son poids à la partie centrale du film, calme réquisitoire contre les amours dites normales.*

# LE NOSFERAT OU LES EAUX GLACEES DU CALCUL EGOISTE

**Réal. : Maurice Rabinowicz. Scén. : M. Rabinowicz et Yvette Michelems. Prises de vues : J. Jacques Mathy. Musique : Marc Hérouet et René César. Mont. : P. Panos. Costumes : Raymond Renard. Int. : Véronique Peynet, Maïté Nahyr, Martine Bertrand, Guy Pion, Quentin Mlio. 1973. Couleurs. 16 mm gonflé. 100 minutes. Parlant français.**

Un fils de famille perpètue des crimes sadiques dans les bas quartiers de la ville et répand la terreur parmi les filles de joie. Cet être pervers est peut-être « le porte-parole de forces obscures qui semblent vouloir imposer à la société leurs valeurs morales totalitaires et inconditionnelles ».

*Maurice Rabinowicz connaît par cœur son Bretch, et ne se fait guère faute de s'en servir. Sur un sujet vieux comme le monde, et en utilisant toutes les ressources du mélodrame, et du chant, il construit une parabole intéressante sur les méfaits du conservatisme bourgeois. Intéressante, certes, mais un peu trop « appliquée ».*

*Heureusement l'humour est toujours là, et les chants remarquables (et remarquablement interprétés) élargissent la dimension du propos.*

*Le comédien choisi pour incarner Nosferat fait une création curieuse, d'un trouble parfaitement glacé, à la fois pitoyable et odieux.*

*Il est intéressant de trouver dans ce premier film belge des similitudes avec tout un courant de cinéma allemand : lenteur, hiératisation, usage théâtral des décors, jeu sur le temps et l'espace, transréalisme sont les données immédiates de ce film parfois maladroit, mais déjà attachant et corrosif.*

# FOLKLORE (Fêtes de Belgique)

**Réal. : Henri Stork. 1972. Extrait de 50 minutes d'un film qui compte douze épisodes et cent quatre vingt minutes au total. Couleurs.**

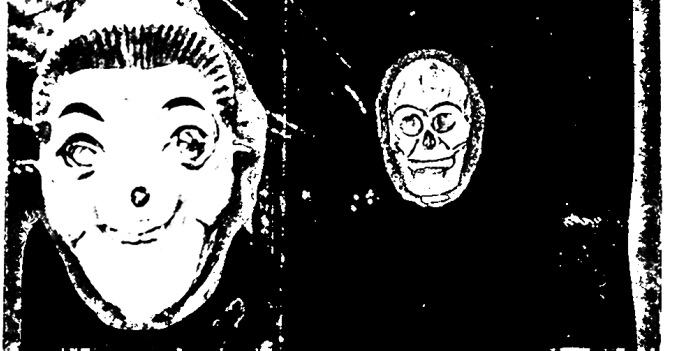
*Nous citons, une fois de plus, Paul Davay : « Une quarantaine de fêtes traditionnelles ont été filmées à travers le pays de manière à conserver les témoignages d'une vie populaire en voie de disparition ou de dénaturation.*

**Fêtes de Belgique** *témoigne d'une intelligence chaleureuse et de l'humour poétique propres à Henri Storck, auteur, jusqu'à présent, de plus de cinquante films sans compter les très nombreux reportages... Nous n'énumérerons pas la liste impressionnante de prix qu'il remporta tant en Belgique qu'à l'étranger...*

*S'il n'a pas trouvé son souffle dans les longs métrages de fiction il a, en revanche, mis tout son amour, toute sa sensibilité, tous ses dons d'observation pénétrante et ironique dans les genres dits « mineurs ».*

*Il s'agit chez lui d'un choix délibéré. Dès 1932, il écrivait : « Les films qui racontent une histoire et qui nous passionnent par leur accent d'humanité profonde sont de véritables documentaires sur les passions et les sentiments des hommes. Le film documentaire m'apparaît comme un domaine mystérieux, féérique, enchanteur. Un geste d'animal, une attitude de plante, une image de la mer en disent long sur notre vie intérieure inconsciente. Le film documentaire ajoute à notre connaissance, mais il nous éclaire en même temps sur nous mêmes. »*

*Ce dernier et très beau film atteste de la fidélité de Henri Storck à ses choix.*



## GOLDFRAME

**Réal. : Raoul Servais.**
**1969. 5 minutes. Noir et blanc. Animation.**
**Primé à Anvers en 1969.**

*Mister Goldframe est un grand producteur de cinéma. Toute sa vie il a été premier : à l'école, aux concours, aux compétitions, dans le cinéma où il est le seul à produire en 270 mm... mais il n'a jamais pu rejoindre et dépasser son ombre, et de cela, il ne peut se consoler.*

## LES GESTES DU REPAS

**Réal. : Luc de Heusch**
**1958. 23 minutes. Noir et blanc. Parlant français.**
**Primé à Tours et à Anvers en 1958. Primé à Dunkerque en 1959.**

*Reportage sur l'homme qui mange... et par conséquent sur le pays de cet homme. Trois épisodes composent cet ironique portrait national, en trois longues séquences : rythme alimentaire d'une journée à Bruxelles, opposition de la ville et de la campagne, fêtes alimentaires traditionnelles.*

## LES AMIS DU PLAISIR

**Réal. : Luc de Heusch**
**1961. 30 minutes. Noir et blanc. Parlant français.**
**Primé à Venise en 1961, à Anvers, Oberhausen et Florence en 1962.**

*Reportage sur une « société de divertissement » de Moulbaix, village de quatre cent cinquante habitants dans le Hainaut. Société existant depuis 1895. Cette année on monte collectivement une pièce. On la répète six semaines. Et, on la joue.*

## LA PIERRE QUI FLOTTE

**Réal. : Jean-Jacques Andrien.**
**1971. 23 minutes. Couleurs. Parlant français.**

*Parabole se déroulant dans les Hautes Fagnes, accompagnées par la fanfare de Warsage et scandée par une chanson de Kurt Weill interprétée par Lotte Leina. Ce film à mi chemin entre le reportage et la fiction, comporte un combat de coq impressionnant. Il est tissé de solitude et de mort. Son rythme, son étrangeté dégagent une atmosphère angoissante.*

# LES FILMS DU MOIS

**NOUS VOUS AVONS DEJA PARLE DE...**

**La Clepsydre** (Wojciek Has), n° 177, page 124.

**Travail occasionnel d'une esclave** (Alexander Kluge), n° 188, page 81.

**L'Extradition** (Peter von Gunten), n° 188, page 80 *(et ce numéro)*.

**Les Ordres** (Michel Brault), n° 195, page 16

**Le Cœur et l'esprit** (Peter Davis), n° 188 page 87.

**History of the Blue Movie** (Alex de Renzy), n° 167 page 86.

## LE FILM DU MOIS

# KAFR KASSEM

*Dans la soirée du 29 mai 1956, une partie de la population arabe du village « israélien » de Kafr Kassem est froidement massacrée par l'armée sioniste. Sur ordres. C'est le sujet de ce film, « histoire tragique d'un village de Palestine », premier long métrage du cinéaste libanais Burhan Alawiya. Les frontières, si mal définies, du documentarisme et de la reconstitution, se trouvent dépassées et ne sont plus que des indications abstraites. L'unité du récit, sa très belle qualité plastique, sa distanciation, sa rigueur presque constante et l'originalité d'une analyse politique lucide en font une des œuvres les plus remarquables du jeune cinéma.*

*Né en 1941 dans le sud du Liban, Alawiya — dont nous n'adopterons pas la transcription fautive du générique et des documents de presse : Borhan Alouié —, a étudié le cinéma à l'INSAS, à Bruxelles. Il a réalisé plusieurs courts métrages ; coproduction libano-syrienne,* **Kafr Kassem** *a fait appel à plusieurs techniciens belges, et a été tourné en Syrie du nord, dans le village de Sheikh Saad, dont les habitants jouèrent le rôle des victimes du 29 mai 1956 — notons qu'un des rescapés du massacre interprète un officier israélien, mettant ainsi au service du film sa pratique de l'hébreu. Il s'agit, au plan politique comme au plan cinématographique d'une œuvre importante, qu'il convient de situer et d'analyser avec ce même souci de refuser la démagogie et la polémique dont elle témoigne. Or, le problème israélo-palestinien demeure pour beaucoup un problème d'autant plus passionnel que ses réalités sont déformées, méconnues ou dissimulées. La presse israélienne d'opposition est parfois plus franche que la presse française. Le massacre de Kafr Kassem a indigné cette part minoritaire mais grandissante des libéraux et des progressistes qui dénonce, aujourd'hui, la poursuite d'une politique d'exactions et de terrorisme à l'encontre de la population arabe : qu'on se reporte au* Monde, *dans son édition datée du jeudi 15 mai 1975. La tuerie de Kafr Kassem s'inscrit dans une logique que le temps ne fait qu'affirmer, quelles que soient les déclarations officielles* apaisantes, *et les sentiments de quelques-uns.*

*

*C'est à cause de la pression d'une partie de l'opinion en Israël, et des échos dans le monde, que le gouvernement se résolut à organiser un procès pour y juger les « responsables ». C'est par ce procès que le film commence. Les officiers et hommes de troupe jugés furent condamnés à des peines diverses, légères, réduites puis annulées presque aussitôt. Le propos de Burhan Alawiya n'est pas de stigmatiser une poignée d'hommes, mais de nous faire vivre la vie d'un village en Palestine israélienne, nous donnant ainsi à comprendre la faiblesse de la société arabe morcelée entre ses courants politiques, comme le* naturel *de la répression préventrice associée à un processus de liquidation du fait palestinien. Et ce qui est essentiel, et que l'auteur a mis en évidence, c'est moins l'horreur d'un acte de terrorisme, dont le film ignore absolument toute exploitation spectaculaire ou sentimentale, que l'acceptation, par une société consciente, au niveau des pouvoirs de décision comme à celui de l'exécution, sans vouloir jouer sinistrement sur les mots, d'un* acte *de cette nature. Ce que le procès nous précise, ce sont les conditions de l'exécution : le commandement mili-*

*taire de région donne l'ordre d'établir un couvre-feu qui ne sera communiqué au maire de Kafr Kassem qu'une demi-heure avant sa mise en vigueur. On sait que la plupart des villageois, paysans, ou journaliers travaillant pour les propriétaires assez loin du bourg, ne pourront pas, sauf les plus proches, être prévenus. L'ordre de tirer à vue, y compris sur les femmes et les enfants, est donné en connaissance de cause. Et l'ordre sera appliqué méthodiquement. Une cinquantaine de morts. Les dialogues du film sont pris textuellement aux minutes du procès, qui furent publiées d'abord en hébreu, puis dans une traduction française aujourd'hui épuisée*.*

*C'est dans la journée du 23 juillet 1956 que nous entrons dans la vie du village de Kafr Kassem. Un discours de Nasser est prévu le soir, et les Palestiniens se rassemblent pour l'écouter. Les hommes autour du maire (encore que visiblement cela coûte beaucoup à sa prudence...) sont au café ; les femmes entre elles. Et le soir vont se succéder les deux voix du monde arabe : Um Kulthum, puis Gamal Abdel Nasser. Une inscription, sur le mur du café : « Nous vivrons et nous mourrons sur notre terre. » Le raïs annonce la nationalisation du canal dde Suez. La décision de Nasser divise son public : les uns prêchent l'attentisme, les autres sentent renaître l'espoir d'une délivrance formulée à peu près en ces termes : « Il n'y a que Nasser qui puisse nous rendre notre terre ». Si l'espoir se révèle irréductible chez beaucoup, aucun ne songe à prendre en mains son propre destin. La cellule communiste est la cible des partisans d'une politique de collaboration avec les Israéliens, qui jouent ainsi le jeu de toute classe intermédiaire, dont le profit naît des accommodements ; ceux-là consentent à prendre un prénom juif pour servir dans un bar de Tel-Aviv, ou se font les gardes-chiourmes des travailleurs pour le compte du colon israélien (comme ils l'étaient au temps des Anglais ou des Ottomans). Société éclatée, mais dans laquelle le ferment nationaliste et l'attachement à la terre natale demeurent vifs, s'ils sont impuissants à changer l'ordre des choses. Le recours, c'est l'homme providentiel, Nasser — démission propre à tout peuple déraciné ou à la dérive.*

*Le bref passage consacré par Burhan Alawiya à la confrontation des deux sociétés dans une rue de Tel-Aviv restera le point faible d'une réalisation par ailleurs constamment remarquable, et n'a de valeur qu'indicative, en insérant moins la vision d'une réalité que son rappel assez abstrait : les jeunes motards aux tee-shirts américains sont plaqués sur le récit, et on en trouverait des quantités à Beyrouth comme ceux-là... Par contre, c'est un des personnages de Kafr Kassem qui signifiera, d'une manière goguenarde (mais authentique ; tué le 29 mai, on le reconnut dans le tas de cadavres grâce à son caleçon taillé dans un sac portant l'emblème de l'aide américaine) le caractère d'abord international d'un conflit que la nationalisation de Suez va ranimer. L'explication logique du massacre tient à la volonté du commandement (politique et militaire) de terroriser les Arabes d'Israël à la veille de l'agression tripartite contre l'Egypte. Le 30 mai, Israël envahit le Sinaï — sans aucune justification, préparant l'entrée en jeu de la France de Guy Mollet et de la Grande-Bretagne. On aura donc massacré froidement, « pour l'exemple ». Déjà dissociée, la société palestinienne ne pourra que se terrer, tandis que les trois « démocraties » démoliront l'Egypte et renverseront Nasser.*

*Il n'empêche que pour être ainsi perpétré, le massacre de Kafr Kassem, écho de la boucherie de Deir-Yassin (le 9 avril 1948), supposait chez ses auteurs, à tous niveaux, un état d'esprit favorable. Mentalement, et si on ose dire, sentimentalement, les Israéliens admettaient donc comme naturel ce type de forfait — si on excepte la minorité révoltée par ce genre d'opérations. En nous faisant témoins d'un certain nombre de faits significatifs, Burhan Alawiya relie sans didactisme les composantes morales et politiques qui ont abouti à la tuerie, parce qu'elles l'inscrivaient par avance dans un système dont la mise en pratique n'a pas cessé.*

POUR L'EXEMPLE

« Nous déclarons devant l'opinion mondiale, devant le Mouvement du travail et devant le monde arabe, que, ni aujourd'hui ni dans le futur, nous n'accepterons qu'un groupe national domine l'autre. Nous n'accepterons pas non plus l'idée d'un Etat hébreu, qui pourrait déboucher sur une domination juive des Arabes de Palestine. »

David Ben Gourion *

*Que le gouverneur soit tenu au courant de tout ce qui se dit par des mouchards, rien de plus banal. Mais que la population ne puisse communiquer que par le canal de la radio, condition de ne rien dire que ne soit anodin, rappelle facheusement ce que pouvait être le courrier entre les zones françaises pendant l'occupation allemande. Ainsi le paysan, à qui l'armée interdit pour motifs militaires de pénétrer sur sa terre, et qui apprend un peu plus tard qu'on la lui a confisquée parce qu'elle était en friche - c'est effectivement un des moyens de spoliation employés par les sionistes pour démontrer que les terres arabes sont en, et se les approprier -, ce paysan n'aura de recours qu'en la justice préfabriquée d'un occupant qui le considère comme israélien (Kafr Kassem faisait partie de l'état d'Israël) sans lui en reconnaître le statut moral et juridique. Sous-payés, exploités même par la classe intermédiaire israélienne dont les intérêts de classe ne se confondent pas avec ceux de la population arabe, les Palestiniens sont réduits de facto à cet asservissement dont chaque séquence nous dévoile un aspect - nous permettant de déchiffrer l'autre société, de la découvrir non plus selon la propagande ni les idées préconçues, mais dans son* faire, *quotidien, logique, planifié.*

**Kafr Kassem** *est sans doute un des rares films qui se soient avérés capables de mettre en évidence le fonctionnement d'un conflit à partir de la* nature *des choses : pouvoir militaire, mépris des autres, volonté de spoliation, racisme, instauration d'un ordre différent, étranger, expansionniste. Et la force de l'analyse aboutit à nous faire comprendre comme un événement normal le massacre — à la limite, gratuit — dont furent victimes les paysans d'un bourg paisible de l'état d'Israël. Alors que le cinéma politique se perd trop souvent dans des reconstitutions ambigües ou spectaculaires, ou dans la théorisation, Burhan Alawiya a mené à bien, dans une voie pourtant semée d'embûches, un film passionnant en tant que récit, et d'une efficacité accomplie. Cassant de surcroît tout recours au suspense, puisque nous savons, dès les premières images, que les hommes avec lesquel nous allons* vivre *le temps du film, sont morts, que le massacre a eu lieu, il se débarrasse de tout élément suspect (par sa nature sentimentale ou dramatique), et organise ces séquences en fonction du réel comme matériau objectif.*

*Une situation de huis-clos s'impose peu à peu : les Arabes de Kafr Kassem parlent dans le vide (la radio), disputent et n'agissent pas. Tout se décide ailleurs : ce que dit, ce que fait Nasser, comme les agissements du pouvoir sioniste. Quand les villageois sont à l'écoute de Nasser, la caméra montre Kafr Kassem et sa campagne baignés par la paix de la nuit — mais la seule voix qui comptera en définitive sera celle des mitraillettes de l'armée juive trois mois plus tard à peine. L'enfer ici ce sont bien les autres. A cette date, aucune organisation de libération de la Palestine n'était crédible. Les collaborateurs, les communistes et les nassériens ne forment qu'un troupeau se chamaillant sous les yeux de l'ennemi — et ceux qui prêchent l'action sont non seulement désarmés, mais seuls. Alors que les films arabes sur la Palestine sont en général une mauvaise fiction, inspirée parfois d'un fait vrai — ou simplement l'illustration documentaire de la réalité —, le long métrage de Burhan Alawiya domine dialectiquement son sujet. Chaque séquence répond à une réalité — donc s'impose comme nécessaire. Dans cette œuvre de reconstitution, dont le seul moment contestable, et de l'aveu même de l'auteur, est celui qui a trait à Tel-Aviv, chaque plan contribue à définir une* fatalité *qui n'est, de fait, que l'application d'une éthique.*

**Kafr Kassem** *est en cela une magistrale leçon de cinéma politique — qui n'a pas cru devoir céder à la mode du film bâclé, prôné par quelques réalisateurs en mal de talent, mais fait preuve au contraire d'une grande sûreté d'écriture. Rien n'est inutile, tout est essentiel dans cette mise en scène très classique d'une dramaturgie nouvelle, radioscopie d'une situation historique saisie au niveau de la vie quotidienne. Les*

*idéologies s'y trouvent donc confrontées à l'évènement non pas en tant que théorisations interprétées pour les besoins d'une démonstration, mais comme principes d'une action irréfutable se développant sur l'écran comme elle s'est jouée hier en Israël. L'importance, la puissance d'impact du film tient évidemment à cette irréfutabilité, dont on ne peut que le créditer en tant que matériau, sans que son objectivité puisse être contestée au fond grâve à la rigueur de sa mise en œuvre. Aucun romanesque, aucun personnage chargé de médiateur un quelconque « message » n'intervient dans* **Kafr Kassem.** *Les seuls qu'on entende sont authentique (Nasser, les dialogues des soldats sionistes), y compris ceux que les gens gens du village adressent aux leurs, réfugiés au Liban ou ailleurs, par la radio — un cinéaste irakien, Fayçal al-Yassiri, a fait un court métrage,* **Nous nous portons bien,** *en confrontant simplement images de la réalité et messages autorisés captés à la radio ; Damas, 1969. La leçon politique qu'on peut dégager de cette synthèse est double, et positive, dans la mesure où elle dévoile une réalité historique, dont les éléments sont toujours en jeu. Burhan Alawiya a su écarter à la fois les discutables exploitations spectaculaires de l'événement mais aussi une faiblesse inhérente au documentarisme : quelle que soit la bonne foi du propos, on peut toujours être contesté quant au choix et à la manipulation des matériaux. Sans doute est-ce une voie qu'il n'est pas toujours loisible d'emprunter. (C'est celle de Miguel Littin, mais avec moins de richesse thématique et sans la beauté formelle de* **Kafr Kassem,** *dans* **Le Courage du peuple**). *La vérité est toujours une arme.*

*Claude Michel Cluny*

* Notes : *Ces propos de David Ben Gourion ont été tenus en 1931, devant le 17e Congrès sioniste, et il en reprit à plusieurs reprises la teneur avant de se rallier à un Israël dominateur et expansionniste. Les textes sont publiée en anglais par Aharon Cohen, in* **Israel and the Arab World,** *New York, éd. Funk et Wagnalls, 1970. Cité par Noam Chomsky, dans un recueil de très remarquables essais :* Guerre et paix au Proche-Orient, *Belfond, Paris, 1974. D'une intégrité intellectuelle sans défaut, c'est sans aucun doute l'ouvrage le plus lucide et le plus riche sur la question. Pour* Kafr Kassem, *Alawiya s'est inspiré du roman homonyme de Açim-il Jundi, mais surtout des textes (dont les extraits des minutes du procès) dont la traduction française est épuisée : Elie Lobel et Sabri Geries,* Les Arabes en Israël, *Cahiers libres n° 151-151, Maspéro, Paris, 1969.*

## KAFR KASSEM

Réalisation : **Burhan Alawiya, Syrie et Liban, 1974.**

Sc. : **Burhan Alawiya d'après le roman de Açim-il Jundi.** Dial. : **Issam Mahfuz.** Cadreur : **Peter Anger.** Procédé : **Eastmancolor.** Montage : **Eliane Du Bois.** Musique : **Walid Gulmiah.** Son : **Henri Morelle.** Décors : **Tajeddin Taji.** Prod. : **Organisme du cinéma syrien, Damas, et Etablissement arabe, Beyrouth.** Distr. : **en France : MK 2.** Format : **35 mm.** Durée : **100'.**

Interprétation : **Abdallah Abbassi, Ahmad Ayub, Salim Sabri, Shafiq Manfalûti, Charlotte Rushdi, Zaïna Hanna, Intissar Shamma...**

Distinction : **Grand Prix du Festival International de Carthage 1974, avec** Les Bicots-nègres, nos voisins, **de Abid Med Hondo.**

# L'IBIS ROUGE

Réalisation : **Jean-Pierre Mocky, France, 1974.**

Dial. : **André Ruellan et Jean-Pierre Mocky.** D'après : **Fredric Brown.** Dir. photo : **Marcel Weiss.** Procédé : **Couleur.** Musique : **Eric de Marsan.** Distr. : **M Films.** Format : **35 mm.** Durée : **90 mn.**

Interprétation : **Michel Simon** (Zizi), **Michel Serrault** (Jérémie), **Michel Galabru** (Raymond), **Jean Le Poulain** (Margos), **Evelyne Buyle** (Evelyne), **François Bouchex, Jean Cherlian, Michel Francini, Georges Lucas, Jacques Mayar, François Guillaume, Jacques Mayar, Jean-Claude Remoleux, Philibert Suédois, Barbara Valn Maurice Vallier.**

Avec **l'Ibis rouge**, Jean-Pierre Mocky revient à la comédie telle qu'il sûr si bien l'illustrer dans des films comme **Un drôle de paroissien** ou **Les Compagnons de la Marguerite**, même si la mise en scène en diffère singulièrement qui retrouve l'agressivité de **Chut !** et ses cortèges (pour ne pas dire ses ballets) de masques. Mais au-delà, **l'Ibis rouge** renvoie surtout à ces comédies d'avant-guerre où triomphait une certaine *idée* du populisme. Est-ce le canal Saint-Martin choisi par Mocky pour les rares (et toujours nocturnes) extérieurs de son film, ou la passerelle proche de l'hôtel du Nord, ou encore la présence (on ne saurait dire moins) de Michel Simon, avatar dépenaillé du Molyneux de **Drôle de Drame** qui nous y font songer ? A l'évidence oui. Encore que Jean-Pierre Mocky se refuse à pratiquer l'art stérile de la citation et s'il sait tirer la leçon de **Drôle de Drame**, encore une fois, c'est bien par le mécanisme des situations, par la confiance faite aux acteurs (Galabru, Serrault ou Le Poulain) éléments aussi déterminants de ses mises en scène que l'avaient été en d'autres temps Bourvil, Francis Blanche ou Claude Rich.

Jean-Pierre Mocky ne s'embarrasse aujourd'hui plus guère des nuances qui faisaient le charme de ses comédies des années 60. Il frappe fort, presque toujours juste, et ce qui marque son progrès sur **Chut !**, beaucoup plus vite. **L'Ibis rouge** vaut — au moins dans les deux premiers tiers du film — par son rythme, par le foisonnement des gags (visuels *et* sonores) qu'il a désormais la sagesse de ne plus exploiter trop loin. L'humour et par voie de conséquences, le rire, naissent ainsi de la confrontation d'une série de comportements de plusieurs personnages, hautement typés pour que l'efficacité demeure, vivant la même situation dramatique dans la seule mesure où le microcosme dépeint par Mocky et limité géographiquement par le restaurant grec de Le Poulain et le kiosque à journaux de Michel Simon se définit d'abord comme un lieu de rencontres où se retrouvent des personnages qui se connaissent certes, mais dont les préoccupations, pour ne pas dire les obsessions, n'ont guère de points communs.

Entre l'ineffable Jérémie (Michel Serrault) qu'un traumatisme sexuel, au temps de l'adolescence, a transformé en étrangleur de dames, Zizi (Michel Simon) qui voudrait bien se faire passer pour le tueur en question et connaître ainsi la célébrité, Raymond (Michel Galabru), ivrogne et joueur poursuivi par ses créanciers, Margos (Jean Le Pou-

lain), auvergnat que le tourisme a transformé en restaurateur grec d'une exemplaire cupidité, il n'existe guère de solution de continuité. Du moins ont-ils chacun en commun l'envie de posséder le bien de l'autre : Michel Simon, la gloire anonyme de Serrault, Le Poulain, hanté par la pollution, la baraque de pêcheur de Michel Simon, Galabru, les bijoux de sa femme, etc. **L'Ibis rouge** (par référence à l'oiseau brodé sur l'écharpe de l'étrangleur) ne joue pas pourtant du quiproquo. Inversement c'est parce que chacun des personnages de Mocky sait trop bien ce qu'il veut que le mécanisme du rire se met en train et fonctionne à merveille, c'est-à-dire jusqu'à l'absurde, pimenté d'humour noir et de scabreuses provocations. La mort, la frustration, la mégalomanie et l'imbécillité y dessinent finalement de trop humaines arabesques pour qu'on n'y applaudisse pas. Un des meilleurs Mocky, un de ses meilleurs tempos.

Tristan Renaud

**L'Ibis rouge**
de Jean-Pierre Mocky

# *Pour en revenir à la dimension profondément politique du dernier film de Visconti*

*L'article de Miereille Amiel sur* **Violence et passion** *éclaire avec pertinence un certain nombre d'aspects de l'œuvre de Visconti : plastique, idéologique, etc...*

*Pourtant son analyse me semble passer trop rapidement sur ce qui fait l'essentiel du film, sa dimension profondément politique. Il est dommage qu'elle aborde, sans en tirer toutes les conséquences, cette dimension :* « **Violence et passion** *contient... ... aux forces de la jeunesse et du futur* » *(P. 147 1ère colonne au milieu).*

*Le fascisme, par ailleurs, serait (selon cet article) un* « *rajout* » *et le* « *discours politique plaqué* » *serait* « *incohérent* ». *Il me semble que c'est passer à côté du fait que* **Conversation piece** *est le film de Visconti le plus cohérent par rapport à l'engagement marxiste de l'auteur.*

*Car, que nous a dit Visconti tout au long de sa carrière ? :*

*— qu'il était un intellectuel grand bourgeois conscient du dépassement historique de sa classe et de ses valeurs (à ce niveau seulement* « **Conversation** » *est un* « **Guépard** » *réduit...)*

*— qu'il vivait une contradiction angoissante entre la certitude* théorique *que la classe ouvrière assumera le futur de l'histoire et son attachement profond à un certain nombre de valeurs, propres à sa classe sociale d'origine. Valeurs reconnues comme appartenant au passé, mais qui le nourrissent comme raisons essentielles de vivre et qui devront être nécessairement reprises en compte par la classe ouvrière pour sa révolution.*

*Parmi ces valeurs, une essentielle : la place de l'Art, sa connaissance et sa pratique. Autrement dit, Visconti conçoit une* nécessaire « *assimilation critique de l'héritage culturel* ». « *Tout se complique* » *pour Visconti du fait de la non prise de conscience par la classe ouvrière de cette assimilation critique, du moins* historiquement. *D'où pour Visconti une impossibilité angoissante de s'allier durablement et* organiquement *avec la classe ouvrière (cf ses rapports complexes avec le P.C.I.).*

*Visconti a toujours plus ou moins fortement donné à lire dans ses films cette contradiction, vécue par lui-même et un certain nombre d'autres grands intellectuels et créateurs de la seconde moitié du 20ème siècle (voir également ce même thème chez Aragon dans La Valse des Adieux dans le dernier numéro des Lettres Françaises. avec la réserve pour le rapprochement qu'Aragon est resté membre du P.C.F.).*

*L'absence de la classe ouvrière dans tous les derniers films de Visconti n'est pas due à un aveuglement idéologique. Cette absence est donnée comme telle dans des films comme* **Les Damnés** *et* **Louis II.**

*Ce préambule fait, remarquons qu'il s'agit bien, en partie, du problème de Lancaster dans le « Conversation piece » : à qui transmettre avant la mort (mort physique - mort d'une classe) (1), cet héritage que constitue la culture « bourgeoise ». Lancaster cherche littéralement un fils. Ce fils, Lancaster (comme Visconti) ne peut le trouver aujourd'hui que dans une fraction nouvelle de sa classe sociale ou dans une couche intermédiaire, ce qu'on nomme dans nos pays occidentaux les couches moyennes ou petites-bourgeoises.*

*C'est à ce point que commence les séquences les plus intenses du film (les rapports de Lancaster et des occupants intrus du palais) et que se développe la réflexion idéologique et politique du film. Réflexion qui ne se « rajoute » pas mais qui découle de toutes les premières séquences (les rapports de Lancaster avec les œuvres d'Art et la culture).*

*De l'angoisse idéologique, Visconti passe naturellement à l'inquiétude politique. Il démontre à travers toutes les séquences de « vie de famille » comment la bourgeoisie en tant que classe, saborde ses* propres *valeurs lorsqu'il s'agit pour elle de durer.*

*Par valeurs, entendons morales et surtout culturelles :*

*— l'art dans l'appartement moderne des jeunes, remplit une toute autre fonction que dans celui de l'appartement de Lancaster. Chez les jeunes il a une fonction essentiellement* décorative, *de « musique de fond », de standing, de « paraître »... Ce sont les mêmes raisons qui font que le groupe intrus chez Lancaster, tient tant à occuper ce palais baroque. Voir également les raisons pour lesquelles H. Berger reconnaît la facture de tel peintre : un de ces amis possède une toile du même maître au dessus du téléphone... Voir encore la séquence Mozart /téléphone. Voir au contraire les rapports qu'entretient Lancaster avec sa collection de toiles : sensuels, d'appropriation, moyens de connaissance...*

*Quelles sont les formes dans lesquelles s'incarnent cette autodestruction de valeurs fondamentales pour Visconti ? : c'est manifestement le* fascisme *pour la bourgeoisie, le* gauchisme *pour la petite bourgeoisie (le passé de H. Berger).*

*Deux négations que excluent pour Visconti, la possibilité* éminemment politique *pour un intellectuel, de transférer (ou transmettre ?) à la classe ouvrière un certain nombre de ces valeurs. On perçoit d'ailleurs mieux la fonction que Visconti attribue à l'art : un moyen pour transformer le regard sur le réel, dont la classe ouvrière ne peut se dispenser.*

*(Je viens de m'apercevoir en continuant d'écrire que je suis passé du nom de Lanscaster à Visconti un peu « mécaniquement »).*

*« Conversation piece » est* apparemment *un film d'angoisse. Il est* sûrement *le film où Visconti comprend et assume le mieux son rôle d'intellectuel avec son importance et ses limites. Le discours politique n'est pas « plaqué » mais constitue la matière principale du film. Nous pouvons aller plus loin encore. L'écriture du film, le traitement de « l'intrigue », sont d'une grande modernité.*

*Jamais autant qu'à propos de ce film, nous pouvons démontrer que le* contenu *d'une œuvre, d'un film, est sa* forme *même.*

*Visconti tient un véritable discours théorique sur* l'accessoire *et* l'es-

sentiel *sur les* apparences *et les* déterminations réelles *sujets importants de l'analyse marxiste.*

*L'intrigue qui se noue autour du personnage d'Helmut Berger et qui mène progressivement au dévoilement du complot fasciste est exemplaire. Car, que dit Visconti ?*

*— Est-ce les dettes de jeu qui expliquent le comportement et le matraquage de Berger ?*

*— est-ce la drogue ?*

*— est-ce cette comédie mondaine de barricades à Berlin ? (encore qu'avec ce dernier point, on approche la « vérité » d'une certaine manière...)*

*Autant d'approches des rapports de Berger avec la « famille » de Mangano, avec Lancaster, toutes insatisfaites, bien que « conformes » aux apparences (à la « mode »). Mais rien de tout cela ne nous permet de nous approprier les déterminations réelles de ce que nous voyons évoluer sur l'écran.*

*Jusqu'à ce que... la véritable instance, où se joue « l'histoire » se dévoile : c'est l'*instance politique.

*Il s'agit de la scène fantastique en famille, lors de laquelle H. Berger dévoile le complot fasciste. (C'est à ce moment d'ailleurs et seulement à ce moment, que le jeune fasciste se découvre comme tel. Les apparences « quotidiennes » ne le distinguent pas...)*

*Nous comprenons alors, avec cette scène les raisons qui font de H. Berger un enjeu, un personnage gênant, devant disparaître.*

*Le véritable « personnage principal » démiurge du film se trouve excentré : il s'agit en fait de l'industriel fasciste, mari de Mangano, qui décide si cette dernière doit continuer d'entretenir Berger ou non.*

*Le lieu où se joue l'histoire n'est pas apparent.*

*On ne comprend pas la réalité si on s'en tient aux apparences. Ses déterminations restent invisibles, obscures, si le discours politique ne vient pas les mettre à jour. Car c'est bien l'instance* politique *qui est l'instance à partir de laquelle se construisent nos rapports au monde. (La politique aux postes de combat, dirait Mao).*

*Alors, « Classicisme du récit, achèvement de l'œuvre : limites avouées... apparences conservatrices... » dites-vous ? Non, vraiment, pas d'accord ! ! Apparences conservatrices... oui justement, des apparences...*

*Dominique Païni*

---

(1) Lancaster et Mangano sont les deux moribonds du film, dont les processus de décomposition commencent dès le début du film. Lancaster en est conscient et permet la dialectique de l'intrigue. Mangano, bien qu'émouvante parfois, en est inconsciente. Voir par ailleurs son étonnement lors du dévoilement du complot fasciste.

(2) « L'art doit, se doit d'être au service de tous les besoins culturels authentiques de la société. Ce n'est pas seulement par ce que **Hiroshima, mon amour** d'Alain Resnais présentait des implications politiques (sur la bombe atomique, sur les fins et les moyens de la politique, sur l'universalisme des valeurs, de Nevers à Hiroshima) que nous le tenons pour un film important. C'est aussi parce que sa rigueur esthétique était une forme de morale, rejoignait, exprimait une sensibilité et plastique, et sensuelle, qui étaient autant de correspondances d'une volonté de réinterroger l'histoire de ce siècle ».

(Albert Cervoni)

## SKEZAG

Film américain 1974 de Joël Freedman et Philip F. Messina. Int. Wayne Shirley, Louis « Sonny » Errios, Angel Sanchez. 16 mm. Couleur. 80 minutes.

De toutes les façons de parler de la drogue, celle de Joël Freedman et de Philip F. Messina est certainement la meilleure : ou en tous cas l'une des plus propres à permettre notre compréhension donc notre réflexion.

Skezag se présente comme un reportage : seize millimètres, son direct, austère, malré l'adjonction de la couleur, axé sur (et motivé par) la rencontre des deux réalisateurs et d'un jeune noir, de retour de la guerre du Viet-Nam où il s'était engagé à l'âge de dix-huit ans.

Non seulement nous verrons comment il est arrivé à la drogue (avec des millions de gens de son âge dans des situations analogues) mais, plus tragiquement et avec d'autant plus de signification, le déroulement du tournage sur plusieurs mois (la rencontre finale sans laquelle le film perdrait sa vraie dimension est due au hasard) permet de voir comment le processus de la drogue est le plus souvent irréversible.

Lucides, intelligents, le jeune homme et ses amis dont nous faisons connaissance, essaient de s'en tenir à des doses non destructrices, ou même de s'arrêter. Vainement, le processus est en route qui suppose à la fois les doses massives, les super-drogues, et la recherche de l'argent nécessaire par tous les moyens, naturellement de plus en plus illégaux, de plus en plus dangereux.

La technique légère a permis de tourner dans la chambre du jeune homme, dans la rue. On ne triche jamais avec la caméra, mais le dialogue l;intègre. Les jeunes gens interrogés, surtout le héros principal, ayant toujours une conscience aigue de son rôle, de ce que contient de « récit », de « spectacle », sa participation à l'entreprise. Cette participation lucie retire du film tout danger de paternalisme, de leçon de morale. Pas non plus de complaisance. Quelques scènes sont insoutenables, mais il fallait les montrer parce qu'elles sont la vie même des drogués, et que les taire eût été mentir. Skezag semble être un document essentiel sur un phénomène non négligeable de nos tristes temps modernes.

Mireille Amiel

---

## A NOS LECTEURS BELGES

**Notre revue a désormais un correspondant administratif à Bruxelles o l'on peut s'adresser pour obtenir tous renseignements utiles concernant « Cinéma 75 ».**

**A noter que les abonnements (demandes et renouvellements) peuvent être adressés à cette adresse :**

- **M. Georges Leboucq**
  **4, Avenue du Venezuela**
  **1050 - BRUXELLES — Tél. 672.59.04**
  **ou B.P. n° 3, 1000, Bruxelles 28**
- **N° du compte où peuvent être effectués les abonnements : 750.940.6082.53 (AN-HYP).**

# VIVRE A BONNEUIL

Réalisation : **Guy Seligmann, France 1974.**

**Réalisé à partir des travaux de Maud Mannoni et Robert Lefort.** Dir. photo : **Bernard Dumont.** Procédé : **Couleur.** Musique : **Lucien Rosengart.** Format : **16 mm.** Durée : **90 mm.**

Interprétation : **Les pensionnaires de l'Ecole expérimentale de Bonneuil et Maud Mannoni, Robert Lefort, Roger Gentis (médecin-chef de l'hôpital de Fleury-les-Aubrais).**

Dans une pièce, des enfants et des adultes rythment des bruits sur des tambourins ou sur de simples objets sonores. Aucune directive, aucune contrainte. Chacun s'exprime librement, s'il en a envie.

Nous sommes à Bonneuil, dans l'école de Maud Mannoni (*Education impossible* (ed. du Seuil), *Le psychiâtre, le fou, et la psychanalyse* (id.), *L'enfant, ses maladies, et les autres* (Points). Les enfants que nous voyons évoluer sont des autistes (repliés sur eux-mêmes, au point de ne plus s'intéresser au monde extérieur), ou des psychotiques (atteints de troubles mentaux, avec délires). Maud Mannoni, que nous verrons souvent apparaître au cours du film, précise qu'il s'agit là d'« enfants troublés du système », incapables de supporter la vie de l'école ou du lycée. Ce « lieu de vie » de Bonneuil a été créé en 1969, après quinze ans de recherches, par Maud Mannoni, Robert Lefort, Yves et Rose Guérin. Il s'agissait de substituer aux lieux de réclusion des hôpitaux, une « institution éclatée » fondée sur la non-ségrégation.

Pendant une heure et demie, nous verrons vivre cette communauté d'enfants et d'adultes, avec, de temps à autre, quelques interviews qui précisent la philosophie de cette nouvelle thérapeutique : le temps du travail et le temps de la fantaisie ne sont pas cloisonnés, la notion de normalité est remise en question ; la contestation est libre. c'est-à-dire que chaque enfant a la possibilité de récuser les maîtres et leur éducation ; le « désordre », loin d'être sanctionné, est considéré comme un moyen d'expression. La caméra accompagne également un enfant et son moniteur (un des vingt bénévoles recrutés parmi des étudiants de médecine ou de psychologie), chez l'artisan qui accepte de les accueillir. Accueillir signifie refuser de s'interroger sur la vie mentale de l'enfant, respecter la liberté du délire et accepter une non-participation éventuelle. La caméra suit les débuts d'aide-cuisinier de Paul, l'initiation d'Eugène à la soudure électrique, la participation d'Ernest et de Daniel dans le nettoyage d'un pigeonnier, l'apprentissage d'Anne chez un imprimeur d'art... Elle est aussi le témoin du refus de participation de Cathie chez un matelassier. Peu à peu, grâce à ces accueils et à la vie communautaire où s'efface toute frontière entre normal et anormal, ces enfants échappent à leur statut d'irrécupérables. On entend même le témoignage d'un pensionnaire de Bonneuil parvenu en classe de terminale C.

Mais au-delà de la perfection du documentaire (la mise en images de Guy Seligmann gomme tout effet facile sur la distinction entre le normal et l'anormal), la réussite du film vient surtout de la portée de son engagement politique.

L'école expérimentale de Bonneuil prend, dans l'univers de la médecine officielle, une valeur de contestation, c'est l'empêcheuse de psychanalyser en rond. Le film dénonce. Il dénonce le

scandale d'une Sécurité sociale qui refusait de subventionner les stages chez les artisans. Il dénonce le rôle répressif des hôpitaux devenus les auxiliaires du maintien de l'*Ordre*. Il s'élève contre la trilogie « Médecine-Psychologie-Administration », au service du pouvoir et rivée au profit. A la dictature du « Rôle » (médecins, infirmières etc..) et du « Savoir » (Psychologues, Pédagogues etc...), il convient de substituer ce genre de communautés qui bravent le système. Et comme le déclare l'auteur du film : « Maud Mannoni dit au début qu'il s'agit de reconstruire avec Bonneuil pour ce qui est des relations humaines, une communauté villageoise qui ressemblerait à celles du Moyen-Age. Pour recréer cette société qui serait au XXIème siècle une société des relations humaines heureuses, il faut s'attaquer tout de suite aux structures économiques actuelles. La lutte des classes est le ressort le plus efficace pour déclencher la transformation de la société et je crois que les questions que pose Bonneuil s'intègrent tout à fait dans le dynamique d'un mouvement révolutionnaire ». On ne saurait être plus clair.

Et, une fois toutes ces thèses exprimées par le discours et l'image, Guy Seligmann fait don de son film aux pensionnaires de Bonneuil. Et son équipe participe à la fête où l'on joue une surprenante « Alice au Pays des Merveilles », alors que la communauté se livre à une émouvante improvisation collective autour du jeu d'une actrice professionnelle.

Mais surtout, son film a porté. En février, il a été projeté à des représentants de la Sécurité Sociale. Ils sont, paraît-il, sortis furieux, mais quelques semaines plus tard, l'Ecole de Bonneuil recevait une première subvention. C'était la fin d'un incroyable scandale. Et une première victoire.

Raymond Lefèvre

## UN DIVORCE HEUREUX

Réalisation franco-danoise de Henning Carlsen. Sc. et dialogues : Bonny Andersen et Henning Carlsen. Images de Henning Kristiansen. Musique : Philippe Sarde. Interprétation : Jean Rochefort, André Bussolier, Daniel Ceccaldi, Bulle Ogier.

L'intérêt que nous avons porté à Henning Carlsen sur la foi des deux films sortis à Paris (**La faim** et **Comment faire partie de l'orchestre**) sur les neuf qu'il a réalisés, ne s'affirmera guère à l'occasion de la sortie du **Divorce heureux.**

On a là un exemple type du film déraciné où le metteur en scène se laisse manger par un univers, un ton, un style (ou ce qui en tient lieu) et des interprètes « typiquement français » au sens le plus péjoratif du terme.

On n'a pas grand chose de très précis à reprocher à cette histoire où un docteur dilettante sauve un jeune garçon du suicide avant d'entreprendre avec lui un jeu de dupe dont on n'a aucune peine à deviner l'issue. Il n'y a rien, non plus, à en dire. Et c'est ce qui est triste. Certes, il y a un « sujet ». Et ces « vérités et mensonges » là en valent bien d'autres. D'autant que, pour les traiter, Henning Carlsen paraît posséder la personnalité et le tempérament nécessaire. Mais le monde glacé et stéréotypé de la bourgeoisie française écranique a eu raison de ses velléités descriptives ou de sa volonté critique. Un exemple comme celui-là nous fait mesurer le danger d'un certain internationalisme quand la frontière à traverser joue un rôle de filtre. Du talent de Carlsen, lors du passage, tout est resté au Danemark.

Gaston Haustrate

# MUHAMMAD ALI THE GREATEST

Réalisation : **William Klein, USA, 1964-74.**

Dir. photo : **William Klein et les équipes : 1) USA 64-65 : Son : Henry Moline et Harald Maury.** Assistants images : **Etienne Becker et Patrice Wyers.** Montage : **Eva Zora et Francine Gruber.** Musique : **Mickey Becker. 2) Zaïre 74 : Son : Harald Maury.** Assistant images : **Richard Suzuki.** Montage : **Isabelle Rathery.** Musique : **Umdan Wac.** Procédé : **Noir et blanc et couleur.** Prod. : **Delpire, Adgico, Films Paris-New-York.** Distr. : **UZ Diffusion.** Format : **35 mm - 1/33.** Durée : **120 mn.**

Le dernier film de William Klein fonctionne comme un révélateur. Ce n'est pas son moindre intérêt.

Le sujet est fort épineux : document sur cet étrange personnage qu'est Muhammad Ali ex Cassius Clay. En deux parties : la première (en noir et blanc) montre Cassius le Grand et les Américains avant son interdiction de boxer pour insoumission militaire ; la seconde, Muhammad, devenu le Plus Grand, et les Zaïrois à Kinshasa, en octobre 74, pour l'hyper-match contre George Foreman.

La première partie est déjà connue : c'est une mouture de **Cassius le Grand**, n'y revenons pas. Par contre, la partie zaïroise, nouvelle quant aux documents et quant à la façon, est extrêmement passionnante. Sur le plan reportage, d'abord : William Klein joue ici à fond le jeu du spectacle frontal. Fini les angles déformés lourdement expressifs et inutilement ironiques : cette fois, la caméra saisit. Mais pas anarchiquement : l'utilisation des couleurs, la science du montage, les bruits, sont autant d'éléments avec lesquels William Klein ne « laisse » pas parler l'image, mais la *fait* parler. Ce n'est donc plus en la valeur intrinsèque des images que Klein croit ni sur laquelle il joue, mais il travaille sur leur agencement, leur ordonnancement, leur sens, c'est-à-dire sur la structure même de son matériau documentaire.

La conséquence de ce travail nous donne le second plan sur lequel le film est passionnant : la façon dont il agit comme révélateur. « **Black is beautiful** », clame Muhammad Ali. Ça se prouve ici autrement que sur un seul bonhomme, ce qui serait trop facile : ça se prouve par une investigation fort globale de toutes les données des rues du Zaïre par la caméra. C'est d'ailleurs l'intelligence et l'honnêteté élementaires : si le Noir est beau, ce n'est pas seulement au nom d'une vision idéalisée. A ce niveau de savoir-faire, le document est aussi conduit que la fiction. On sait où l'on va, c'est sûr.

Ainsi, les rats se laisseront prendre. Un journaliste politique d'un grand hebdomadaire de gauche s'engouffre dans le piège avec une alacrité réjouissante : après quatre colonnes d'admiration soigneusement ambiguë sur le bonhomme-cas-phénomène Cassius Clay, il traite le peuple de zaïrois de con — et d'enfantin, bien sûr, comme tous ces nègres grands enfants pas méchants — parce qu'il commet le crime, comme toutes les horribles populaces du monde, de manifester la même joie, les mêmes fantasmes, que lui, le journaliste, ailleurs que dans une tour d'ivoire ou que devant un bureau de travail ou un récepteur de télévision.

Ce type de réaction, plus pauvre que monstrueuse, situe bien, dira-t-on, les limites du film : William Klein n'a pas

réussi à clouer le bec aux racistes de la culture et aux possesseurs du bon aloi. Je ne le crois pas : il apparaît au contraire que ce type de film renvoie chaque spectateur à son camp, à sa classe : ce n'est pas un film militant contre le racisme ou les combines de la boxe, c'est un film qui montre une réalité particulièrement excessive par rapport à laquelle chacun peut annoncer, si l'on ose dire, la couleur. Un piège à rats : bravo.

« Je suis joli, je suis le plus grand boxeur du monde, je suis Noir » (et non « un Nègre » - ne pas confondre, car on n'est pas ici dans les pièges néo-colonialistes de la notion de négritude).

Ce sont là des vérités d'évidence qu'énonce Muhammad Ali avec amusement. Notre amusement à les entendre doit être sans ambiguité. C'est à un détournement assez comparable aux détournements d'avions des terroristes politiques, que se livre Cassius Clay-Muhammad Ali : on se bat avec ce qu'on a. Pour ce qui est de la construction positive, passer à un autre chapitre : dans celui-ci, on se contente, littéralement, de vous *dérouter*.

Par la façon même dont il est capable de nous piéger, ce film fonctionne de la même façon que le discours même que tient le boxeur Noir Muhammad Ali sur les Noirs. Ainsi, il est bien logique qu'un homme de gauche croulant sous la mauvaise conscience pense que le sport et le carnaval sont des phénomènes fascistes, bourgeois, ou dieu sait quelle autre stupidité de laboratoire ; logique qu'il fasse semblant de confondre explosions populaires et utilisation qu'en font les hauts-lieux.

**Muhammad the greatest** nous pose la question : avez-vous peur de la rue ? Si les beaux Blancs se cavalent à toutes jambes, nous ne leur emboîterons pas le pas.

Jacques Grant

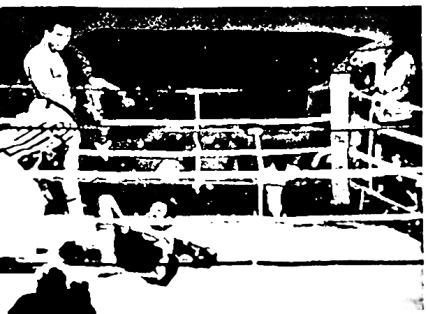
**Muhammad Ali the Greatest**
de William Klein

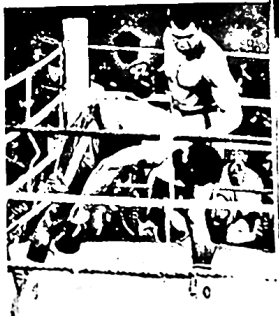


Troisième année * ESSOLOMWA-NKOY EA LINGANGA Directeur - Rédacteur en Chef * Jeudi 31 octobre 1974 Prix : 5 K Kinshasa — 6 K Intérieur * N° 100

gieux succès du super-combat Ali-Foreman

# ne nouvelle victoire du Mobutisme





# LILY AIME-MOI

**Réalisation : Maurice Dugowson, France 1975.**

**Sc. : Michel Vianey. Dial. : Michel Vianey. Dir. Photo : André Diot. Procédé : Couleur Eastmancolor. Montage : Cécile Decugis, Monique Soussan. Musique : Edgardo Canton. Son : Jean-Pierre Ruh, Michel Laurent. Costumes : Laurence Brignon. Prod. : Michel Seydoux, Camera One. Distr. : Camera One. Format : 35 mm. Durée : 110 minutes.**

**Interprétation : Rufus, Jean-Michel Folon, Patrick Dewaere, Zouzou, Jean-Pierre Bisson, Roger Blin, Roland Dubillard, Anne Jousset, Tatania Moukhine, Maurice Vallier, Andreas Voutsinas, Pauline Godefroy. Avec Juliette Greco dans le rôle de Flo et la participation de Miou-Miou et Henri Jaglom.**

Le film s'ouvre sur un savoureux portrait de journaliste, le moins conventionnel qui soit, l'antithèse du stéréotype dont le cinéma s'est nourri jusqu'à présent. Comme émergé de son œuvre dessinée, Jean-Michel Folon va à l'interview comme Droopy irait faire la sieste sur un lit de fakir. Ses yeux de myope enveloppent chaque objet de la douceur née d'une lente accommodation. Et ses deux doigts, aussi peu assurés que les pas d'un nouveau-né, explorent le clavier de la machine à écrire avant de taper un signe. Bref, cet enquêteur nonchalant est tout le contraire du journaliste de cinéma : l'introverti sans angoisses, toujours disponible, capable d'écrire de suite un mauvais article à la commande sur le Tour de France, l'antipsychiatrie ou le troisième âge... Il hante la salle de rédaction avec le charme d'un somnambule dépaysé et subit la tyrannie de son rédacteur en chef, avec le sourire de la résignation alimentaire.

Paradoxe, c'est ce personnage hors de toute convention que le scénario propulse selon le procédé, devenu poncif, de l'enquête filmée. François doit interviewer un ouvrier d'usine, promu au grade d'OP 3. Mais il arrive au plus mauvais moment : Lily vient de quitter son mari Claude, et celui-ci n'a guère envie de parler de la condition ouvrière.

Donc un personnage lunaire de nature rencontre un personnage lunaire de désespoir. La communication est difficile. Aussi la situation nécessite-t-elle l'intervention d'un troisième personnage, le boxeur Johny Cask (anciennement Gaston), amateur de cinéma et d'aventures galantes, exubérant jusqu'à saturation et qui préfère être mis KO à chaque combat plutôt que d'aller pointer à l'usine.

A partir de la formation de ce trio insolite, le film affirme, à chaque plan, sa réussite et son charme. La réalité rencontre la poésie ; le constat documentaire se pare d'une merveilleuse performance d'acteurs.

Nous assisterons alors à un reportage en creux, à une interview sans questions, ni réponses. D'ailleurs les premiers essais tournent à la déroute du journaliste. Il formule d'emblée la demande des interviewers aux abois : « Quelle question aimeriez-vous que je vous pose ?... ».

Heureusement que Claude le tire d'affaire : « Demandez-moi plutôt si j'ai bien dormi. ».

La question est adéquate. Claude a mal dormi à cause de la fugue de Lily. Et pourquoi Lily est-elle repartie chez ses parents ? Répondre à cette question, c'est aborder le problème de la condition ouvrière. Dans ce cas précis, une que-

relle de ménage est affaire de politique, (« idée d'ailleurs soulignée par l'apparition épisodique du livre de Reich « La révolution sexuelle »). Le lâchage de Lily s'explique. Il y a la fatigue d'un homme qui, toute la journée, fixe le même endroit d'une machine, il y a les cadences de rendement, la cité-labyrinthe où les rues portent invariablement des noms de musiciens célèbres, les intérieurs monotones décorés de bibelots standardisés. Tout cela est dit sans didactisme, sans effets de cinéma militant, mais avec une grande efficacité.

Ayant opté pour le constat en demi-teinte, où le spectateur comprend un drame conjugal par une simple approche du décor, Maurice Dugowson se laisse griser par les possibilités étonnantes de ses trois acteurs principaux. Ils savent admirablement concilier la fantaisie et l'authenticité, sans jamais tomber dans le cabotinage. Il les met également en présence de personnages épisodiques dont le comportement ajoute encore à la peinture de l'OP 3 à la dérive : une autostoppeuse délurée qui offre son corps et son désespoir au premier venu, ou une « bourgeoise paléontologique » (Juliette Gréco) frémissante d'étonnement devant ces êtres venus d'ailleurs.

Encore tout éblouis par cette performance d'acteurs, nous ne saurons jamais quelle fut la forme et le contenu de l'article remis au chef de la rédaction. Que disent ces neuf feuillets si péniblement dactylographiés ? Parlent-ils de la casquette que l'ouvrier a mis pour la première fois ? De la soirée chez Flo ? Des facéties de clown triste d'un ouvrier inconsolable ? De la réchauffante nudité de l'autostoppeuse ? De Claude, sur un arbre perché, qui hurle à la mort devant la fenêtre fermée de la chambre de Lily ?

L'article rendu garde son secret. Mais nous avons assisté à sa genèse, ce qui est essentiel. Et l'approche sentimentale de l'interviewé doit en dire beaucoup plus long que la description objective.

En tout cas, les neuf feuillets seront réduits à six. La mise en pages l'exige. Et il n'est pas sûr que l'article plaira au lecteur... Quant à nous, qui avons vécu une suite d'images où les gags correspondent à des fantaisies de style, où l'humour visuel remplace les bons mots, applaudissons à la naissance d'un nouveau talent. Le cinéma français en a tellement besoin.

Raymond Lefèvre

# INDIA SONG

Réalisation : **Marguerite Duras, France, 1975.**

Sc. : **Marguerite Duras.** Dial. : **Marguerite Duras. Song de Marguerite Duras.** Dir. photo : **Bruno Nuy couleur.** Musique : **Carlos d'Allessio, Beethoven. Films Armorial.** Distr. : **Armorial.** Format : **35 minutes.**

Interprétation : **Delphine Seyrig** (Anne-Marie **Lonsdale** (Le Vice-Consul de France à Lahors), **Ma** (Le Jeune attaché d'Ambassade), **Claude Mann** ( son), **Didier Flamand** (Le jeune invité des Stretter) **cheff** (Georges Crawn).

C'est comme si d'un long brouillon, vingt fois repris, de cette femme du Gange que seule l'amitié pouvait sincèrement faire découvrir, était enfin sorti le film que Marguerite Duras se promettait depuis toujours, et que, inconsciemment nous attendions. C'est comme une histoire d'amour. C'est une histoire d'amour. Pas seulement celle qui est contée dans le film, mais celle du film, celle que le film entretient entre son auteur et lui, son public et lui. Anne-Marie Stretter, la femme de l'ambassadeur de France à Calcutta, meurt d'amour et d'horreur, tandis qu'une mendiante folle continue à chanter une horreur plus terrible que la mort. L'Inde blanche découvre l'impossibilité de vivre, tandis que la vraie, celle des Indiens, meurt de misère. Marguerite Duras bâtit son film sur ce contrepoint.

La mendiante, présente par ses chants et les récits qu'on fait d'elle de la première à la dernière image du film, n'est jamais montrée : *Elle est*, dit Marguerite Duras, *un maillon dans la chaîne de misère. Un état de l'humain qui ne se connaît pas. Elle est sans connaissance, sans auto-connaissance. Elle est sans passé, sans avenir, sans bêtise, sans intelligence, sans repères, sans identité.*

Anne-Marie Stretter est nommée, définie, montrée. Elle a les traits de Delphine Seyrig, nous
mari, son amant, son pas
de la musique, sa lucidit
son inadaptation, non seu
(chaleur, lumière, humid
mais à la vie. Le film sera
sa dernière aventure, cell
verte de l'homme frère,
désespéré, ce vice-consul
disgrâce parce qu'à Lahc
les lépreux enfermés
image dans les miroirs

Les lépreux, explique
ras, sont au-delà de la sou
meurent pas, ils explosen
nent soudainement pouss
peu ainsi que mourra Ann
ter, dans cette société de
rie, dans son état d'au-d
sion, redevenu indolore
leur.

Par quelle rigueur de
par quelle savante compo
cours à la simplicité la plu
terrible, le cri d'amour
Marguerite Duras parvien
ce sujet intraitable ? Il
rendre compte. Mais au
tenter l'analyse des diver

Le tournage n'a pas eu
et sans doute sont-ce des
nomie qui ont retenu

de-France. Cependant, l'épaisseur des frondaisons, le délabré des bâtiments chargés de représenter l'ambassade, la lumière glauque choisie et cette palette dans les vertes en camaieu, font à juste titre dire à Michel Lonsdale : « Ça donne fortement l'impression que ce qu'on voit n'est pas là où l'on est mais l'Inde. On nous donne quelque chose à voir on nous parle de quelque chose et l'endroit est important... On est en Inde en soi et pas à l'extérieur. » Elle a choisi un mode de mise en scène délibérément *artificiel*, distancié. Des voix sans visage, parlent entre elles, et racontent l'histoire d'un amour, vécu aux Indes, dans les années trente. Et une partie de cette histoire, presque abstraite, quelques rencontres entre les quatre principaux protagonistes, est montrée. Pas de dialogue, ou plutôt aucun dialogue direct. Les personnages évoluent devant nous et ce qu'ils disent, se disent, nous parvient comme en voix-off, comme décalé. On comprend mieux ainsi ce que dit l'auteur : « *dans le film, le rôle prin-*

**India Song**
de Marguerite Duras

*cipal celui d'Anne Marie Stretter, n'est pas joué, il est pour ainsi dire « délégué » à Delphine Seyrig. »*

Mais cette apparente distance, ce recul, est le seul moyen d'approche qui permette à Marguerite Duras tous les paroxysmes, toutes les vérités. Et par exemple qui lui permette de savoir et de faire savoir l'existence de la faim et de la lèpre non seulement sans en donner une représentation qui serait ici presque indécente puisqu'aussi bien le véritable sujet est cette passion et cette impossibilité de vivre qui sont celles d'Anne-Marie Stretter, mais encore de ne pas ignorer ou minimiser un des aspects du drame au profit de l'autre.

La musique joue aussi dans cette construction une place prépondérante. C'est à cause de cette musique que le Conseil d'Administration de Cannes, qui n'a pas eu le courage de sélectionner **India Song** pour la compétition internationale a trouvé une échappatoire pour le montrer cependant dans la série « les Yeux fertiles » série destinée à « montrer des adaptations cinématographiques d'œuvres célèbres de la littérature du théâtre de la musique, des films expérimentaux ».

Je me réjouis de ce que **India Song** aille à Cannes mais la musique joue ici sa juste place. Elle fait partie du matériau de construction comme les images et les voix et l'on en retient surtout la complainte de la mendiante et le blues qui donne son nom au film et qui évoque le temps des années trente.

Temps curieusement utilisé ici. Car le film n'a de rétro que l'épiderme. Il est au présent. Il est un instant fixé pour l'éternité. Un moment paroxystique et dont pourtant est évacué tout excès visible. Presque tout le film se déroule dans un coin isolé de salon, l'extérieur est suggéré par l'isolement des arbres, tout se passe off, rien des évènements tragiques qui se sont déroulés ou se dérouleront, rien n'est montré. Et le chant inconscient de la mendiante, ou le cri délibérément scandalisant du vice-consul se passent dans les coulisses. L'isolement du matériau temps, et celui du matériau espace sont absolument parallèles.

Nous sommes aux Indes, en 1930, au moment où meurt Anne-Marie Stretter. Nous sommes ici, maintenant, nous qui ne parvenons ni à vivre, ni à mourir.

D'autres interprétations sont possibles de ce film. Marguerite Duras, qui le prévoit, donne plusieurs apparences possibles à Anne-Marie Stretter (celle de Delphine Seyrig et celles des photos posées sur les meubles (et visibles) de la femme du vice-consul).

On sait bien aussi que cette histoire comme toutes celles que raconte Marguerite Duras est l'histoire d'un amour blessé, d'une jeunesse morte, d'une vie arrêtée en profondeur et artificiellement prolongée.

Je ne suis pas loin de penser que c'est un peu notre histoire à tous.

Mireille Amiel

# LA CAGE

Réalisation : **Pierre Granier-Defferre, France, 1975.**

Sc. : **Pascal Jardin, Pierre Granier-Defferre.** Dial. : **Pascal Jardin.** D'après : *Mort d'une baleine,* **de Jack Jacquine.** Dir. photo : **Walter Wottitz.** Procédé : **Eastmancolor.** Montage : **Jean Ravel.** Musique : **Philippe Sarde.** Décors : **Jacques Saulnier.** Prod. : **Raymond Danon / Lira Films.** Distr. : **C.C.F.C.** Durée : **90 mn.**

Interprétation : **Lino Ventura** (Julien), **Ingrid Thulin** (Hélène), **William Sabatier** (l'ami), **Dominique Zardi** (le farceur).

En dehors du prologue (chantier de grues filmé à la grue) du dénouement, par un facteur, c'est le cas de le dire, inattendu, et de quelques aérations passagères, le film fait la part belle au huis-clos. Au face-à-face. Lieu d'affrontement du couple-vedette : une maison de banlieue isolée, où Hélène, sans doute écrivain, attire son ancien époux, promoteur enrichi. Lorsque assoiffé, il se propose de décapsuler une bouteille de Schweppes, il tombe, par une trappe masquée, dans une sorte de cave-cage aux barreaux épais. Tout confort : matelas, toilettes, paquets de Winston et coin-lavabo. C'est là que retenu prisonnier durant quatre-vingt huit minutes de film, il subira les griefs de sa femme, qui l'aime encore finalement puisqu'elle est deux doigts de l'asphyxier par le gaz.

D'un point de départ théâtral et malin, la bonne idée-type, Granier-Deferre a réalisé le contraire d'un film malin et roublard, qui donne bien l'impression de durée, de temps dilué, d'impatience grandissante, jusqu'à l'exaspération. Film grave, d'acteurs, et de mots, surtout de mots, et c'est malheureusement là le point faible de **La Cage** : en face d'une mise en scène ultra-classique mais peut-être plus chaleureuse que celle du **Train** ou du **Chat**, fondée sur un juste équilibre des plans, dont la progression joue la carte de l'efficacité traditionnelle (général, rapproché, gros plan), le dialogue de Pascal Jardin, plus sobre ici qu'ailleurs d'ailleurs, sonne faible, plus convenu que banal. Dommage : le duel Ventura/Thulin (mal à l'aise en langue française, ce qui la rend émouvante) ne manque pas d'intérêt pour qui accorde encore un peu d'importance à ce qu'il faut bien appeler le réalisme psychologique français. Point ici de noirceur systématique à la Duvivier, de sordide à la Decoin. Mais une revendication discrète de l'héritage américain : non pas, malgré les apparences, celui du Mike Nichols de **Qui a peur de Virgina Woolf,** mais celui de Wyler. Pourquoi pas ?

Michel Grisolia

# DE VERTOV A WAHARI

*« Le cinéma est né pour dire l'amitié humaine ».*
*Léon Moussinac*

Depuis que le cinéma existe, il a toujours oscillé entre deux tendances, la tendance Méliès et la tendance Lumière, la tendance Resnais ou la tendance Jean Rouch. Ces oscillations sous-entendaient, dans leur principe même, que toutes les formules intermédiaires se conjuguent et soient possibles. Il est indéniable que le « direct » que pratique Pierre Perrault au Québec doit beaucoup aux méthodes de reportage que le matériel « léger » exigé par la télévision a permis de roder (les rapports *techniques* et *esthétiques*, comme *sociologiques*, du cinéma et de la télévision, rapports d'*identité* ou de *différence*, nécessiteraient certainement d'être aujourd'hui reconsidérés), qu'une part du style que l'on étiqueta sous le terme de « nouvelle vague », que certains films américains d'une certaine période *Marty* de Delbert Mann, par exemple, dont le scénariste, Paddy Chayefsky, avait appris son métier en écrivant pour le public de la T.V.) ont été fécondés par la relation permanente, le courant alternatif et continu de ces deux tentations contradictoires et complémentaires : capter la réalité telle quelle, « sur le vif », ou la reconstituer de façon à pénétrer un peu plus loin cette individualité, cette infériorité humaine qui échappe, au moins au-delà d'un certain moment, même à l'observateur extérieur le plus attentif et le plus respectueux qui soit. Godard a été l'enfant et de Méliès (pour l'invention) et de Lumière (pour l'observation) et chez lui le mélange des parentés était le plus souvent manifesté par une addition de plans d'une nature différente. Qu'on pense à **Deux ou trois choses que je sais d'elle, à La Chinoise, à Week-end, à Made in U.S.A.,** même au **Mépris.**

La part Méliès et la part Lumière s'y disputent toujours le haut du pavé (1). Une part d'observation sociologique émerge comme la pierre sur laquelle est fondé le monument godardien tandis qu'une superstructure idéologique intervient, plus ou moins heureusement selon les cas, pour orienter l'œuvre godardien dans sa totalité.

## SUR LES BORDS DU ST-LAURENT

Toute cette expérience, convergente, divergente ne peut que remettre en question la notion de *subjectivité* ou d'*objectivité cinématographiquement exprimées, réalisées, « mises en scène »*. A la limite, Pierre Perrault, s'est certes effacé devant les membres de la famille

Tremblay, sur les bords de l'Ile aux Couldres à l'embouchure du fleuve St Laurent. Mais il a passé des mois et des années à *mettre en scène* un contact humain qui le dispensait d'organiser une mise en scène, une « direction d'acteurs » au sens traditionnel. Sa directivité, toute respectueuse et affectueuse qu'elle ait pu être, était peut-être simplement plus *insidieuse, plus subtile. Elle faisait problème puisqu'à certains moments* on ne pouvait que s'interroger. Etait-ce Perrault qui menait le vieux Tremblay par le bout du nez ou était-ce le vieux et si rusé père Tremblay qui « dirigeait » le professionnel au métier si sûr qu'était déjà Perrault ? L'un n'a certainement pas roulé l'autre ; il y a eu *échange*.

Mais, pour être irremplaçable, pour présenter des vertus irremplaçables et spécifiques, cet ordre de cinéma qui sait se taire pour écouter, qui sait regarder sans exiger et mettre sur rails ce qui va être montré, n'est certainement pas le seul cinéma possible. Il est *un des cinémas* possibles. Un des principaux acquis contemporains de la pratique et de la critique du cinéma est probablement qu'on ne s'y dispute plus le monopole d'une vérité absolue, la pierre philosophale du cinéma idéal. Ce n'est plus Méliès contre les frères Lumière, ni Eisenstein de la première période (celle des « actualités » reconstituées du modèle « Potemkine ») contre Poudovkine ou contre les tenants de la F.E.K.S. (la formation de « *fabrique de l'acteur excentrique* » est éloquente sur le propos de gens misant, jusqu'au bout, sur l'artifice esthétique, sur la convention artistique) ; c'est Méliès plus Lumière (ou avec Lumière), c'est Godard, c'est Resnais, c'est Resnais plus Rouch, presqu'aux antipodes tandis que Godard serait souvent à la croisée méthodologique des chemins.

## LA FICTION ET LA REALITE

Un cas tout récent vient encore compliquer le jeu. La « Semaine de la Critique » de Cannes a privilégié comme « film d'ouverture » un film de montage réalisé par un anglais d'après des documents américains *Brother, can you spare a dime* de Philippe Mora. Or ces documents sont de deux ordres, des « actualités » d'une part, des extraits de films de fiction de l'autre. La démarche illustre parfaitement que la *fiction* est partie intégrante de la réalité, que la création esthétique n'est pas le *reflet* de la réalité extérieure mais une participation active et concrète dans la réalité globale. Sera-t-il l'an 2001, possible de prétendre évoquer la « Belle Epoque » des années 1950, 60 et la suite sans tenir compte de l'importance qu'ont pu y prendre dans l'évolution des esprits, des mentalités, dans la vie quotidienne des films comme les derniers Carné, les derniers Duvivier respectables, ensuite « Hiroshima mon amour », qui fut à lui seul une Révolution, esthétique, morale, politique ?

Le film de Mora est à la fois une Histoire de l'Amérique par le cinéma et une Histoire du Cinéma par l'Amérique. On peut discuter ce détail

d'application. La formule est en soi passionnante. Comment Hollywood répondait-elle aux années de la « grande crise », aux années du « New-Deal » rooseveltien ? Comment le libéralisme démocratique bourgeois américain s'est-il inscrit dans et par la « comédie américaine » (de même qu'un certain état d'esprit « Front Populaire » s'est illustré, plus ou moins réfracté, dans l'école « populiste » que signifièrent *Hôtel du Nord, Le Jour se lève, La Belle équipe, Pépé le Moko)* tout en s'inscrivant, moins mondainement, plus « socialement » parce que de façon moins sophistiquée, dans *Les Raisins de la Colère ?* Soyons plus proche de l'actualité immédiate. Pourquoi *Lily aime-moi,* paraphrasant dans son titre le dernier appel désespéré et passionné de Maïakowski, renoue-t-il d'une certaine manière dans le cinéma français avec l'école « populiste » de la deuxième partie des années 30 ? Il y a quelques touches sur la condition ouvrière, peut-être quelques touches « ouvriéristes », quelques indications plus ou moins perdues sur les cadences de travail, sur le temps de vivre mais si on nous parle d'un ouvrier, c'est surtout comme d'un mari amoureux et momentanément abandonné, c'est au compte d'un *spectacle* et non d'une information sociale. Rufus, à ce compte, n'est peut-être qu'une réincarnation modernisée de Gabin.

Sommes-nous si loin de la carte blanche, de la tache blanche que l'Atlas Larousse devrait honnêtement réserver à certaines régions amazoniennes, de *Histoire de Wahari ?*

## WAHARI ET LES ETHNOLOGUES

Comment peut-on être paroia ? Mais aussi comment peut-on être européens, français (Vincent, Blanchet) devant les parioas ? Comment peut-on être ethnologue et cinéaste ethnologique en dépouillant tout esprit de création dans la fiction, pour enregistrer un matériau brut. Triant, dans ce matériau, on le crée, ou le recrée. On procède à un choix, à des options. Par exemple majeur, on procède au choix du non-sous-titrage du texte dit par les personnages, par les personnes montrées. On procède donc arbitrairement au refus de tout commentaire. Mais à qui le film va-t-il être soumis ? A un parterre de sociologues du Musée de l'Homme qui ont toute une culture, tout un *regard* ethnologique déjà très effectivement installé ? A un public *ignorant* qui, lui, aurait gagné à connaître, à apprendre ce que les réalisateurs, eux, vivant à même les êtres et les choses amazoniens, ont au moins partiellement su. Pourquoi ne pas transmettre ce relatif *savoir ?* Je n'entends nullement renier une émotion que j'ai confessée par ailleurs (2), celle d'être atteint par ce refus de traduction qui me mettait dans l'attitude concrète qui aurait été mienne, de surprise, d'interrogation, si j'avais affronté, dans les faits, ces Indiens vivant une préhistoire maintenue avec des contradictions agressives du monde actuel, certains vêtements, certains ustensiles modernes qui ont pénétré jusque dans la brousse. Après réflexion, je commence à douter. N'y a-t-il pas du voyeurisme dans l'œil et l'oreille candide qui

## HISTOIRE DE WAHARI

Film français 1975 de Jean Monod et Vincent Blanchet. Co-auteurs : Minrinritsa, Harepanya, Petah. Ph. : Vincent Blanchet. Montage : Catherine Poitevin.

refusent toute intrusion complémentaire à leur regard, à leur écoute ? N'y a-t-il pas un inconscient et même très inconscient dandysme à ne pas nous fournir des informations élémentaires sur le sens de ces gestes rituels, de ces danses et de ces masques ? Rouch, dans *La Chasse au lion à l'arc* avait-il déchu lorsqu'il *commentait* la valeur pratique, humaine, rituelle de cette chasse pour ceux qui l'exerçaient ?

Il me souvient d'avoir entendu Rouch dire une chose qui pour moi fut primordiale dans la mise en bilan du « cinéma-direct ». Il récusait très justement les termes de « cinéma-vérité », car la fiction n'est pas obligatoirement mensonge. C'était, à la Mutualité, alors qu'il venait exposer son bilan devant les participants à une « Semaine de la Pensée Marxiste ». Rouch dit qu'il entendait faire le cinéma dont il avait les moyens, que ce cinéma était celui que Vertov avait rêvé sans en disposer des instruments matériels, techniques, de réalisation. Vertov n'aurait jamais pu, c'est un fait, filmer en Asie centrale *La chasse aux ours au couteau* d'un paysan sibérien, avec son syndrone. Vertov, avec *L'homme à la caméra* ne pouvait que voler une certaine surface visuelle des choses et des gens. Aujourd'hui il n'y aurait pas à sous-titrer les grognements des ours mais les camarades chasseurs devraient être *entendus* et aussi ce que signifient leurs propos pourrait justifier un sous-titrage, parce qu'important.

## UN PATERNALISME A REBOURS ?

Je pense, en toute estime, que le parti-pris de Vincent et de Blanchet a été de surprendre, de choquer. Ils y ont réussi. Mais ne séduisent-ils pas du même coup à une instance trop spectaculaire ? Notre œil, notre oreille d'Européens sont séduits de savoir prêter toute leur attention à une œuvre dont la beauté généreuse, l'attention humaniste sont indéniables. Mais cet humanisme n'est-il pas à son tour chargé d'un certain idéalisme et d'un certain fétichisme de la « fascination » ? Faut-il refuser au cinéma une fonction *pédagogique*, alors que les ethnologues, Jean, que les cinéastes ethnologues ont une culture, une science non infuse mais apprise et qu'ils ont peut-être, après tout, le devoir aussi de la transmettre ? Le *didactisme* a mauvaise réputation, je sais. Il a souvent été mal manié, avec beaucoup de paternalisme. Mais je crains le paternalisme à rebours, se camouflant inconsciemment derrière la bonne conscience de l'effacement. Ne faut-il pas dire aux indiens paroias ce que nous sommes, le leur expliquer ? Nous dire, nous expliquer ceux qu'ils sont ? L'entreprise sera difficile mais est-elle inutile ? Quand le père Tremblay parle des *« sauvages »* pour nous parler des Indiens d'Amérique du Nord qui accueillirent Jacques Cartier nous comprenons le terme francophone de *sauvages ;* et nous pouvons, francophones, en peser le poids culturel. Lorsque Vincent et Blanchet récusent tout commentaire, toute traduction, nous nous identifions à eux dans deux directions. Nous respectons

avec eux l'humanité rencontrée, nous nous inclinons poliment devant elle, en « civilisés ». Mais aussi ce respect est à sa façon du tourisme, du tourisme élégant qui préfère se passer, à raison, des bavardages d'un guide mais qui est privé, du même coup, de la *connaissance* que les ethnologues auraient sérieusement, modestement pu véhiculer.

Faut-il nous laisser deviner ? Fallait-il nous en expliquer plus ? La question, pour le moins, est ouverte et elle me paraît d'autant plus aiguë qu'elle concerne tout particulièrement cette méthode d'approche cinématographique dont la justification est de ne pas s'imposer aux autres mais de les laisser intervenir par eux-mêmes et se révéler à nous-mêmes pour ce qu'ils sont, pour une part identiques, pour une part différents. Je ne saurais résister au besoin, encore plus qu'à l'envie affective et nostalgique, de citer une fois de plus Léon Moussinac écrivant que « *le cinéma est né pour dire l'unité humaine* ». L'unité humaine, c'est certes des gestes communs ou différents des Indiens d'Amazonie ou de l'O.P. 3 parisien ou du professeur de Nanterre mais c'est aussi l'échange de la culture paroia et de la culture sorbonnicole, même si celle-ci n'ose plus parfois avouer son identité, pour le meilleur et pour le pire.

Albert Cervoni

Notes

(1) Preuves à l'appui : dans « Deux ou trois choses que je sais d'elle », les plans de pur reportage sur la ville, ou sur les comédiens, donnés comme des *personnages* et des personnes vivant dans la ville. Les plans qui entendent être significatifs, idéologiques comme ceux sur le maillot en bannière étoilé du « client », les filles circulant sous leur capuchon « aliénant », démonstratif d'une aliénation totale. Dans « La Chinoise », le moment du reportage reconstitué (la discussion avec Jeanson dans le train, la continuité du trajet vécue dans sa durée réelle) et le très beau moment théâtral, brechtien, J.P. Léaud qui dénude son visage bandé pour avouer une *représentation*, pour la revendiquer, la proclamer, l'assumer). Dans « Le Mépris », Fritz Lang, authentique grand réalisateur, et son assistant Godard authentique grand admirateur de Fritz Lang avec, en complément, les statues romaines peintes comme elles ne le sont plus mais comme elles l'étaient à l'origine. C'est un va-et-vient historique entre la réalité et l'imaginaire, le souvenir de Cinecitta et sa décrépitude, le vieux cinéma et le nouveau cinéma. Dans les films ultérieurs, Godard va remonter aux sources et à l'utilisation des « cartons », une utilisation qui, devenue inhabituelle dans le cinéma d'alors, aura un impact d'autant plus fort, repris d'« Octobre », de « La Ligne générale », etc...

(2) Dans un texte publié par « L'Humanité ».

# LE GRAND DELIRE

Réalisation : **Dennis Berry, France, 1975.**

Sc. **Dennis Berry.**
Dir. photo : **Pierre Lhomme.**
Procédé : **couleur.**
Musique : **Patrick Lanjean.**
Prod. : **Paris Cannes Production - Kangourou Films.-Film ciné production.**
Distr. : **Lugo Films.**
Format : **35mm.**

Interprétation : **Jean Seberg, Yves Beneyton, Pierre Blaise, Stefania Casini, Isabelle Huppert, Wolfgang Preiss.**

La parabole est facile à transcrire : une maisonnée de Maître (la classe bourgeoise) en pleine décadence morale, se convertit à la prostitution organisée et à l'exploitation éhontée des classes laborieuses. (ici, un « syndicat des bonnes » filmé avec un mépris ahurissant...). Elle élimine pour cela le paysan modeste (la classe moyenne) qui avait pourtant eu l'idée de la conversion.

L'argument est intéressant. Il aurait pu donner un film riche en prolongements politiques. Malheureusement, quand on cultive la méchanceté, et qu'on l'exerce à l'égard de tous, nantis et humbles, on risque de diluer son propos dans le confusionnisme. Et j'avoue ma perplexité devant ce film-monstre correctement réalisé, qui sait manier l'art de la caricature et qui ne s'embarrasse pas de nuances.

Voici une famille bourgeoise particulièrement soignée par le scénario : un père, médecin vicelard, qui meurt de son trop-plein d'obsession sexuelle ; une mère geignarde, bonne à battre et à séquestrer ; un fils de famille odieux dans sa bassesse ; une fille nymphomane ; un beau-frère à la jambe cassée, en proie à une jalousie maladive... Et Dennis Berry n'y va pas avec le dos de la cuillère. Son éthique n'est pas celle du juste milieu. Il charge, souligne, s'attarde, provoque.

Une exception, pourtant, à ce jeu de massacre à coups de cymbales : la maîtresse américaine du beau-frère (l'accent l'exige), une Jean Seberg filmée avec le respect dû au mythe et pour laquelle le scénariste invente une digression interminable, avec essai de séduction du petit paysan (Pierre Blaise), bain de minuit dans une piscine déserte sans déshabillage de la vedette, agression des loulous de banlieue, poursuite dans un chantier et autres poncifs de même calibre.

Le grand moment du film est certainement la transformation de la maison bourgeoise en bordel. Et là encore les coups partent de tous les côtés. Car les bourgeois veulent bien instaurer la prostitution, mais c'est la petite bonne qui fera la putain. Suit alors une scène particulièrement odieuse où l'on enivre Marie (toutes les bonnes s'appellent Marie) on la drogue, on prend des photos compromettantes et on la persuade de sa future vocation. Et, après la scélérate séquence du recrutement des pensionnaires parmi les demandeuses d'emploi de bonnes, on voit fonctionner la maison de plaisir. Dans un plan très éloquent, Marie (Isabelle Huppert) offre son cul nu comme réceptacle à billets de banques. Pour que le film aille jusqu'au bout de sa méchanceté et de sa dénonciation, c'est la bourgeoise Jean Seberg

qu'il aurait fallu voir dans cette posture. Dennis Berry n'a pas osé aller jusque là. Dans leurs pires débordements, les bourgeois savent préserver leur tenue de classe. Mais peut-être est-ce comme cela dans la réalité ?

On se demande où Dennis Berry va nous mener. C'est alors qu'il nous assène un épilogue très vraisemblable : la cellule bourgeoise, au plus fort des profits, se referme et élimine tout corps étranger qu'elle n'a pas su dissoudre. Il faut donc que Pierre Blaise s'en aille. Il le fait à la manière de Charlot, sur une route, après un pied de nez et deux actes gratuits : un baiser sur les fesses d'une jeune femme américaine, et le don de sa nouvelle voiture (elle aussi américaine, comme Jean Seberg) que la bourgeoisie lui avait offerte. Le mépris rendu pour le mépris.

Mais, à nos yeux, le porte-parole de ce message était depuis trop longtemps disqualifié. Et le geste ne porte guère.

Alors, que reste-t-il ? Où est la part de sincérité, où est la part de complaisance ? Le propos est ambitieux, le résultat équivoque. Ce qui ne veut pas dire inintéressant.

Raymond Lefèvre

## LE JARDIN QUI BASCULE

**Réalisation : Guy Gilles, France, 1974.**

Sc. et Dial. : **Guy Gilles.** Dir. photo : **Jean-François Robin.** Procédé : **Couleur.** Montage : **Hélène Viard.** Musique : **Marc Hilman et Jean-Pierre Stora. Jeanne Moreau dans une de ses chansons.** Son : **Gérard Delassue.** Prod. : Scorpion V et OFF Productions. Distr. : **Coline Distribution.** Format : **35 mm.** Durée : **80 mn.**

Interprétation : **Delphine Seyrig** (Kate), **Jeanne Moreau** (Maria), **Anouk Ferjac** (Madame Garcia), **Patrick Jouané** (Karl), **Samy Frey** (Michel), **Philippe Chemin** (Roland), **Guy Bedos** (Monsieur Garcia), **Jean-Marie Proslier** (Patron du bistrot), **Howard Vernon** (Paul), **Caroline Cartier** (Sophie), **Ludovic Lutard** (Titi), **Pierre Fabre** (L'homme du banc).

Chacun des films de Guy Gilles, à commencer par son titre, possède un charme. Tous ont les défauts de leur qualité à des degrés divers. La sensibilité, le sens du temps comme élément fragile, insaisissable, la tendresse aussi portée à certains êtres, voire à certaines heures du jour — ou de la mémoire —, me paraissent les dons les plus vulnérables. Il convient toujours de se garder de ce qui nous séduit davantage : comme l'élégance (qu'il possède), les qualités des films de Gilles doivent se laisser oublier pour garder leur pouvoir. Ce sortilège joue très bien dans **Le Jardin qui bascule**, dont la photographie et le découpage créent un climat assez envoûtant pour effacer le prétexte, le suspense policier qu'on oublie volontiers, même si son amorce — le meurtre d'un cafetier un soir de 14 juillet —, est filmée avec une aisance calculée, sans insistance, efficace, qui laisse apparaître, au gré d'un certain nombre de reflets, un film possible — qui ne se fera pas, qui va se développer différemment, métamorphose du récit qu'on croirait née du plus profond,du plus vrai des personnages — ce qui reste peut-être et très simplement la vérité. Et le film *bascule*, très tôt, vers quelque chose de plus émouvant et de plus intéressant, au fond, qu'une histoire de tueur à gages, qui risquait de surcroît de ne pas être très convaincante.

Mais c'est à partir de l'arrivée de Pa-

trick Jouané et de Philippe Chemin chez Delphine Seyrig que le climat créé par Guy Gilles opère : ils doivent tuer cette femme ; or, tout alors se déplace, comme un panneau dévoilant l'autre réalité, celle qui va nous retenir, celle qui va être vécue... Une sorte d'indéfinissable bonheur de voir va faire de chaque plan comme un souvenir : de grandes vacances, de rêve, de fable, de blessure comme seule l'adolescence peut en recevoir ; et l'art aussi de *voir* ceux qui sont autour de soi — ces comédiens qui habitent le film et ne jouent pas. Des rapports ténus vont lier les deux garçons à leurs « hôtes », puisqu'ils se sont fait inviter ; et ces rapports vont se renforcer de tout ce qui n'est pas dit (la littérature, cette ennemie à congédier !), de chaque moment qui passe.

La présence, au cœur de ce film en nuances, impressionniste, extrêmement pudique dans sa tendresse comme dans son tragique, de grands comédiens et de jeunes acteurs exigeait une mise en scène sans effets ; la mise en scène de Gilles est celle des heures et des visages. Delphine Seyrig est remarquable, que l'amour ne délivre pas de ses draps, comme sur une affiche de Mucha, ni d'une solitude dont la jeunesse ne connaît que la part insupportable (d'où les beaux plans de Philippe Chemin, ou du jeune Ludovic Lutard). La logique du désespoir veut deux meurtres pour un. Et la tendresse de Guy Gilles pour ses héros nous vaut un film doux amer comme une éducation sentimentale.

Claude Michel Cluny

**Le jardin qui bascule**
de Guy Gilles

# L'AGRESSION

Réalisation : **Gérard Pirès, France 1975.**

Sc. **Jean-Patrick Manchette, Gérard Pirès.**
Dial. : **Jean-Patrick Manchette.**
D'après : le roman de John Buell, The Shrewsdale Exit.
Dir. photo : **Silvano Ippoliti**
Procédé : **couleur.**
Prod. : **S.N.E. Gaumont, les films du Jeudi, les films de la Seine, Primex Italiana.**
Distr. : **Unifrance.**
Format : **35 mm.**

Interprétation : **Jean-Louis Trintignant, Catherine Deneuve, Claude Brasseur, Philippe Brigaud, Michelle Grellier, Delphine Boffy, Franco Fabrizi, Robert Charlebois, Milena Vukotic, Leonora Fani, Jacques Rispal.**

Un homme, une femme et leur petite fille sur l'autoroute des vacances, comme tout le monde et n'importe qui. Puis la rencontre à une station-service d'une bande de motards, un incident mineur (Trintignant adressant un bras d'honneur au motocycliste qui s'est permis de siffler au bref spectacle des cuisses de sa femme) et le film de Pirès démarre. Très vite, très fort, à l'américaine, c'est-à-dire très bien. Vingt minutes de bon cinéma attendent encore le spectateur qui se console des approximations antérieures des autres films de Gérard Pirès. Vingt minutes de violence contenue, de haine, de délire en suspens et, pour faire bonne mesure, de peur.

On a le sentiment d'être devant un bon film, efficace, et qui saura nous emporter jusqu'au bout. Tout concourt à cette réussite attendue : le montage, la bande-son, l'image (l'apparition, dans le silence, au crépuscule, des phares des Kawasaki que Trintignant intercepte dans son rétroviseur) justifient pleinement le titre du film. Ensuite le film se dévoie. La femme violée et tuée, la petite fille assassinée, l'homme qui cherche à les venger en se faisant lui-même justice nous pouvons, à la rigueur, les admettre. Un processus de violence instinctive est en cours qui ne doit trouver son aboutissement que dans un bain de sang et, persécuté-persécuteur, dans la confusion des rôles.

L'enquête de Trintignant, aidé par sa belle-sœur, Catherine Deneuve, qui veut à toute force, et sans preuves précises, retrouver les motards que la police, faute de preuves, a dû relâcher, devient douteuse. Il s'acharne, se préoccupant peu de la vérité, poussé par une conviction instinctive. La justice, somme toute, il s'en moque. Il n'y a de vérité que la sienne. A la réalité de s'y soumettre. Le personnage, vaguement antipathique au début, se fascise insensiblement. Et la vengeance est peut-être un plat qui se mange en froid, mais surgelé on y relève comme des relents de sadisme.

Jean-Louis Trintignant ira donc jusqu'au bout : meurtre longuement prémédité sur l'autoroute, un motard (et, on pouvait s'y attendre, faux coupable) est tiré à bout portant par le noble père de famille qui n'a même pas droit à quelques mois, sinon quelques semaines de détention. Relâché le lendemain, ou le jour même, avec les honneurs de la guerre, la police ayant mis tout à fait par hasard la main sur le véritable assassin (c'est Claude Brasseur, qu'on renifle à vingt pas : l'acteur en remettant un peu trop pour être honnête). Au temps des groupes d'auto-défense et autres milices

privées qui sont en train de se former. **L'agression** ne s'imposait pas, ni l'histoire de cet homme qui se fait justice lui-même, impunément, avec la passive complicité de la police. Plus grave, Gérard Pirès désigne à l'envi les coupables que souhaitent les honnêtes gens : les motards. Qu'ils soient ou non coupables ne changent strictement rien à l'affaire. Dommage : Gérard Pirès montre qu'il s'y connaît plus en motos et en dérapages contrôlés qu'en romans policiers, fussent-ils plus que douteux.

Tristan Renaud

## L'EXTRADITION

**Die Auslieferung.**

Réalisation : **Peter Von Gunten, Suisse, 1973.**

Sc. : **Peter Von Gunten.** Dial. : **Peter Von Gunten.** Dir. photo : **Fritz E. Maeder.** Procédé : **Noir et blanc.** Montage : **Peter Von Gunten, Marlies Graf, Remo Legnazzi.** Musique : **Josef Ivanovici.** Son : **Jean Daniel Bloesch.** Décors : **Agathe Bagnoud.** Costumes : **Margrit Schlumpf.** Prod. : **CINOV Berne.** Distr. : **Capital films.** Format : **16 mm gonflé 35 mm.** Durée : **90 minutes.**

Interprétation : **Roger Jendly, Anne Wiazemski, Bernard Arczynski, Urs Bihler, Gilbert Costa, Gérard Despierre, Pierre Holdener, William Jacques, Klaus W. Leonhard, Peter Simonischek, Claude Yersin, Rainer Zur Linde.**

Les rapports entre l'Histoire et le Cinéma, dont parle par ailleurs Jacques Grant, ne sont pas simples et leur examen multiplie les définitions plus qu'il ne les précise. Aussi bien les approches possibles, par le cinéma, de données historiques, sont d'une telle diversité qu'elles échappent à un recensement possible. S'il n'existe pas de règles plus valables que d'autres (fiction ou pas fiction, document ou pas document) on en revient par contre toujours au même problème ; c'est de fidélité profonde à la vérité et à l'esprit de l'histoire (quels que soient les moyens employés) qu'il s'agit — et le reste n'est bien évidemment que littérature.

Le film suisse-allemand de Peter Von Gunten, **L'Extradition**, s'il n'est pas exemplaire, est à cet égard révélateur d'un type d'approche où le cas particulier (à la fois vrai — historique — et spectaculaire — dramatique) renvoit à une idée générale : en l'occurence le mythe de la fameuse neutralité suisse et celui de son hospitalité légendaire.

Il n'est pas si facile de faire un film qui dit la vérité sur un mensonge. Peter Von Gunten a entrepris cette gageure à partir de documents authentiques qui prouvent qu'en 1872 le gouvernement suisse a extradé l'anarchiste russe Njetschajew, (accusé par le régime tsariste d'avoir organisé l'attentat en 1869, contre Ivan Ivanow). Enjeu du marché : des accords économiques importants. La morale n'a pas résisté devant le profit.

Le film est construit à partir de documents d'archives qui constituent l'ossature du film. De l'exposé des faits à la conclusion du procès, en passant par l'arrestation de Njetschajew et ses péripéties, nous assistons à une démonstration où les éléments historiques sont revitalisés à partir de trois déterminations apparentes : faire revivre un milieu, (le monde des émigrés russes rassemblés

politiquement autour de Bakounine), décrire une personnalité douteuse (Njestchajew) et dénoncer les choix d'un pouvoir politique abrité hypocritement derrière une réputation qu'il usurpe.

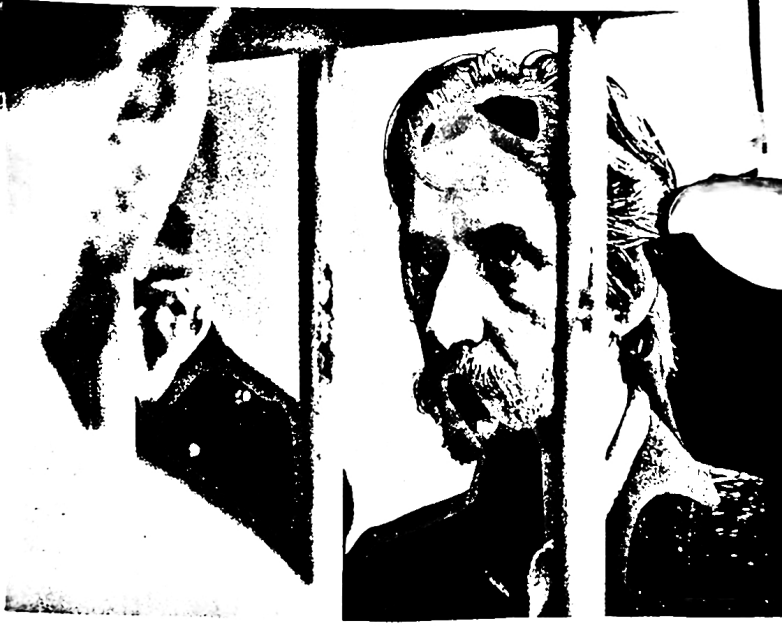
C'est le rapport dialectique entre ces trois termes (un courant de pensée et sa justification historique, une personnalité équivoque qui la sert et la dessert à la fois, un pouvoir faussement neutre) que Von Gunten tente d'établir par une mise en scène ou le « durcissement » du noir et blanc et un découpage rigoureux contribuent à la crédibilité du propos.

Le film refuse en effet tout psychologisme et sentimentalisme excessifs (et le traitement du noir et blanc y contribue ici beaucoup) et respecte la personnalité trouble et antipathique du personnage principal qui, de ce fait, échappe aux normes du « héros » habituel. Cette relative distanciation permet une polarisation sur l'essentiel, qui est la dénonciation politique, ce que n'aurait pas permis un traitement de scénario plus « humaniste ».

C'est ce choix personnel réussi, et efficace, qui me paraît, au-delà de quelques insuffisances, devoir attirer l'attention sur ce jeune réalisateur : à suivre, en tout état de cause.

Gaston Haustrate

Roger Jendly dans **L'Extradition**, de Peter Von Gunten.



# *A propos du film de Sanjines réflexions sur le « foquisme » principal*

*Quoi que puisse en penser « Positif » où nous ne savons plus trop qui éructe sur* **L'Ennemi principal**, *nous essayons à « Cinéma 75 » de rester en contact avec les jeunes générations de cinéastes d'aujourd'hui, et préférons leur consacrer nos pages que de poursuivre la sempiternelle défense et illustration de cinéastes français giscardiens. Aussi revenons-nous sur le film de Sanjinès à l'occasion d'un propos que nous envoie Alfonso Gumucio-Dagron, du Groupe « Ukamau ».*

*Une longue étude a été consacrée au film dans notre numéro 196, où Jacques Grant et G. Frot-Coutaz proposaient cette approche : comment la découverte d'une réalité contemporaine — l'impérialisme US — peut être faite à partir de la mémoire populaire dans un film qui utilise celle-ci comme élément à la fois de son discours et de son langage. Ils se posaient, face à une œuvre didactique et limpide, en intellectuels occidentaux pour qui la démonstration essentielle du film est l'internationalisme de l'affirmation des classes dominées, affirmation qui est la garante indispensable de la lutte à mener contre l'ennemi commun.*

*Ils avaient (à tort ou à raison) estimé que cette optique était la seule qu'ils étaient capables de, et habilités à, proposer. A cause de ce choix, ils n'avaient apporté aucune critique au film quant à ses effets seconds, à savoir le problème de la guerilla, que Sanjinès utilise, de façon assez critique d'ailleurs, comme prétexte à sa démonstration. Pour eux, le didactisme du film fonctionnait sur cette leçon de mémoire populaire, et non sur une leçon de foquisme (qu'ils continuent à penser qu'il n'est pas).*

*Les camarades sud-américains et surtout boliviens ont par contre été sensibilisés et parfois choqués, plus ou moins violemment, par cet aspect du film, qu'ils ne considèrent pas, pour un public le voyant sur place, le voyant sur le terrain de luttes politiques et syndicales qui bien sûr continuent et s'organisent, comme réductible à des « effets seconds ». Pour tout dire, certains intellectuels sud-américains et militants français considèrent le film comme dangereux — « triomphaliste » ou « défaitiste » — selon les cas...*

*C'est un camarade du groupe Ukamau, qui vient d'ailleurs de partir au Pérou sur le tournage du nouveau film de Sanjinès, qui situe ici le film dans cette optique.*

**L'Ennemi Principal,** film bolivien de Jorge Sanjinès, a divisé la critique transversalement d'un extrême à l'autre. De la droite (quand on a jugé digne de parler du film), à la gauche, les opinions paraissent confirmer une crainte : l'ambivalence de certains propos et le danger qui fait que le film soit considéré justement comme ce qu'il ne voulait pas être : une proposition de thèse « foquiste » de la lutte armée. Le film a été immédiatement qualifié de « didactique » et Sanjinès lui même a fait des déclarations dans ce sens, bien qu'ajoutant que son intention était de provoquer la discussion entre les paysans quechuas afin qu'eux-mêmes établissent un bilan des expériences de la lutte armée qu'ils ont pu vivre.

En réalité, **L'Ennemi Principal** est le film le moins « didactique » du Groupe « Ukamau », puisqu'il reflète les plus grandes contradictions de la lutte de libération en Amérique Latine pendant les quinze dernières années. Parce que ces contradictions réveillent de vieilles et récentes blessures ; parce que ces contradictions éclatent au visage de ceux qui se refusent à les reconnaître ; parce que ces contradictions démontrent qu'elles sont encore présentes et qu'elles doivent être considérées et analysées comme un point de départ vers de nouvelles expériences révolutionnaires ; c'est pour tout cela que les critiques s'abattent sur **L'Ennemi Principal** avec la même virulence de la droite à la gauche (du « Quotidien de Paris » à « Libération »). Tout cela est la meilleure preuve que le film qualifié de « didactique » ne l'est pas en réalité. Didactiques l'étaient peut être, les films antérieurs du Groupe « Ukamau » où les faits réels reconstitués étaient suffisamment explicites pour comprendre qu'il y avait seulement deux camps clairement définis, celui du peuple et celui de l'impérialisme, et que la raison historique ne pouvait être que du côté du Peuple. Dans **L'Ennemi Principal** un nouvel élément « intermédiaire » fait son apparition : « l'avant-garde » révolutionnaire essayant d'apprendre aux paysans à se défendre, à combattre, à « organiser sa spontanéité », etc., en méconnaissant les puissants mécanismes populaires et en essayant d'implanter des tactiques correspondant à une stratégie qui a fait ses preuves dans d'autres conditions historiques.

Un lamentable sectarisme fait qu'on a tendance à critiquer le film parce que recontituant une expérience critiquable. S'il est vrai que le vieux paysan narrateur tend à faire l'apologie des guerrilleros, il n'en est pas moins vrai qu'il les appuie en tant que partisans de la lutte armée en général et non pas spécifiquement « foquistes ». Les erreurs de l'intervention de l'avant-garde tout au long du film sont suffisamment claires pour ne pas tomber dans l'erreur de penser que le film, d'une manière

autonome, est une « leçon » révolutionnaire. Sanjinès a été, peut-être, mal interprêté quand il déclarait vouloir faire du film une leçon de marxisme. Il est évident que cette « leçon » résultera de l'action du film sur les paysans destinataires et non pas de son acceptation comme une vérité absolue. A la manière de Solanas et Getino, le dernier film de Sanjinès n'existe qu'en rapport avec les masses paysannes à qui il s'adresse. Des contradictions qu'il fait entrer en jeu, des débats qu'il provoque, découlera la leçon définitive. L'extrait suivant d'une lettre de Jorge Sanjinès peut-être considéré comme un élément supplémentaire d'appréciation (même s'il n'est pas définitivement représentatif) : « Les paysans ont discuté passionnément les vertus, non pas du film (comme il arrive en tout milieu bourgeois), mais les vertus de l'expérience historique que le film reconstitue, analysant ainsi les erreurs de cette expérience historique que le film reconstitue, analysant ainsi les erreurs de cette expérience, de cet événement historique ! C'était d'autant plus extraordinaire que quelques jours auparavant le film avait été projeté dans un milieu universitaire, et que l'inverse s'était produit. Les étudiants, pour la plupart, ont pris le film comme la proposition d'une thèse (le « foquisme ») et enfermés dans leur schématisme et leur sectarisme, ils n'ont pas réalisé ce que le film était, et ce à quoi il pouvait servir ! » C'est dans une communauté quechua que le film fut projeté.

Cependant, personne ne peut prévoir l'impact qu'aura le film parmi les paysans, surtout parce que cet impact risque d'être différent d'une zone à une autre, d'une communauté à une autre. Le plus probable est que le film exercera une action positive dans les communautés où les paysans ont déjà vécu une expérience révolutionnaire semblable. Par contre, son action sera négative ou au moins créera un certain degré de confusion dans les communautés dont la tradition de lutte est basée sur le système syndicaliste, sur des actions de masse qui diffèrent sensiblement de celles décrites dans le film. Il est possible que dans ces communautés, non baptisées par le feu de l'expérience « guerrillera », le film soit reçu de la même manière que, dix ans auparavant, ont été reçus « les jeunes venus de la ville » dans la province de Ayacucho où s'ouvrit le front guerrillero de l'Armée de Libération Nationale du Pérou (E.L.N), commandée par Hector Béjar (seul survivant connu, travaillant actuellement au « SIMANOS »). L'erreur fut d'une part de vouloir transformer en un clin d'œil toute une tradition de luttes développées dans le cadre des syndicats paysans, représentés par des dirigeants aussi importants que Hugo Blanco ou le paysan Saturnino Huillca (le narrateur que nous voyons dans le film), et d'autre part de vouloir imposer une tactique de lutte qui ne correspondait qu'à une idéalisation déformée de l'expérience cubaine.

A ce sujet la critique contenue dans le film est assez explicite. Quand les paysans dans leur majorité refusent de s'unir à « l'avant-garde » et

d'abandonner leur communauté, l'un d'eux rappelle aux autres que la lutte paysanne avait commencé bien avant que les guerrilleros n'arrivent, et un autre paysan ajoute que la lutte doit se poursuivre dans la communauté où chaque paysan a ses responsabilités.

On a fait exprès allusion à la Révolution Cubaine car inversement à ce que beaucoup de gens croient, la guérilla de la Sierra Maestra ne fut pas le « modèle » que suivirent les nombreuses expériences qui jaillirent dans différents endroits d'Amérique Latine et qui se développèrent tout au long des années 60, pour se clore avec le lamentable épisode de Teoponte en 1970 en Bolivie. C'est une déformation de ce « modèle cubain » que beaucoup de révolutionnaires ont essayé de reprendre et qui fut la cause des échecs successifs dans toute l'Amérique Latine. L'idée qui s'est généralisée que ce sont les « 12 » qui libérèrent Cuba de l'impérialisme, n'a fait que du mal aux luttes de libération en Amérique Latine. Mise à part l'extraordinaire personnalité de Fidel Castro, il est important de rappeler que sans les organisations de masse, sans les armées du peuple qui attendaient l'arrivée de l'avant-garde guerrillera, la libération de Cuba n'aurait peut-être pas été possible. Seule l'étroite liaison entre le peuple armé décidé à faire sa révolution et, l'avant-garde consciente de son rôle détonateur mais aussi de ses limites, permit un tel épisode historique exemplaire. N'oublions pas que « foquisme » est un terme apparu après le triomphe de la révolution cubaine, et pour la première fois dans les écrits du Che.

On ne s'est pas écarté de **L'Ennemi Principal** en parlant des expériences historiques intimement liées à son argument. Ceux qui ont aimé le film, aussi bien que ceux qui ne l'ont pas aimé doivent comprendre qu'il ne peut pas être jugé indépendamment de son contexte, ni du spectateur auquel il s'adresse. On pourrait diviser le film en 4 parties, à savoir : 1) la lutte de paysans contre l'exploitation, 2) l'intervention de l'avant-garde révolutionnaire, 3) la répression de « **l'Ennemi principal** », et 4) (après la projection du film), l'analyse de l'expérience et l'établissement d'un bilan par les spectateurs. Au fond le film propose ce que les révolutionnaires d'alors n'ont pas fait sérieusement : la critique et l'analyse des erreurs commises par l'expérience foquiste.

Ce qui est regrettable c'est que, en partie par la censure opérante dans la plupart des pays d'Amérique Latine, et en partie par le manque d'une infrastructure appropriée à la diffusion cinématographique (on envie les « unités mobiles » du cinéma cubain), **L'Ennemi Principal** ne soit pas vu par les masses paysannes pour lesquelles il a été créé. Elles seulement ont le droit de dire le dernier mot : pour ou contre le film.

Alfonso Gumucio-Dragon

CELEBRATION AT BIG SUR, de Baird Bryant et Johana Demetrakas, U.S.A. 1971. Couleur. Avec Joan Baez, Joni Mitchell, John Sebastian, Mimi Farina, Dorothy Morrisson.

Big Sur, cap de rêve sur la côte Pacifique de Californie, est depuis 62 le théâtre de rencontres de musique pop dont le but est d'évidence, d'après ce film-document, une plus grande compréhension entre les gens.

La rencontre se passe autour d'une piscine, eau calme et figée à quelques mètres de l'Océan. Et Joan Baez, dont la voix bouleversante de pureté arrive à faire oublier la niaiserie et le m'as-tu-vuisme, préside les cérémonies. Ces deux éléments sur lesquels insiste le film transmettent bien l'aspect gentil et doux rêveur de cette célébration humanitaire.

Ça ne va pas loin, et les meilleurs moments musicaux (Dorothy Morrison en mauve, John Sebastian, Joni Mitchell et une certaine Carol Cisneros) s'envolent rapidement comme la fumée des tendres cigarettes de marijuana. La caméra, qui tente avec sympathie de rendre ce qui est ressenti sur le vif par par exemple quelques zooms accélérés, fait merveille pour saisir et unir ou opposer les belles couleurs de la nature ou des costumes de l'imagination humaine.

Ironiser sur ce doux rêve serait bête. **Celebration at Big Sur** est un film heureux, il fera plaisir à voir et sentir, et sera oublié avant qu'on y repense. C'est dire qu'il faut y aller, très cool et réceptif.

N.B. : Mais pourquoi, ici comme dans trop d'autres de ces films, les chansons ne sont-elles pas sous-titrées ? Ce serait une démarcation supplémentaire par rapport à ce qu'apportent les disques. Les paroles en effet investissent des tas de choses dans ce doux rêve visualisé par l'image, et leur absence le trahit à demi.

Jacques Grant

---

MITHILA, film français en couleurs de Georges Luneau et Ludovic Ségara ; commentaire de Yves Véquaud ; 60 minutes. Format : 16 mm.

Documentaire, qu'est-ce que ça peut bien signifier d'intelligent, voire seulement d'intelligible ? A partir de quand, ou de quoi, un film cesse-t-il d'être un documentaire ? **Mithila** commence par la magie, la beauté si l'on préfère, des frondaisons et de la lumière des campagnes de l'état indien de Bihar, entre le Gange et l'Himalaya, où se situe le Mithila, ses villes mortes habitées par la jungle, ses villages dont depuis « toujours » les femmes sont des peintres admirables... Elles peignent, dessinent des scènes et des personnages appartenant à la mythologie, selon un rituel tantrique à peu près immuable. Elles peignent pour leur dot, pour orner la maison de l'amie qui va être épousée, pour honorer les dieux. Sur du papier, sur les murs, sur le sol. Ces dessins et ces peintures dont elles broient elles-mêmes les couleurs naturelles sont une énigme pour notre besoin de *savoir* ; la Bactriane leur a-t-elle transmis autrefois le dessin crétois ? Véquaud, qui est un écrivain trop rare, et un vrai voyageur, a organisé avec les trésors du Mithila qu'il a rapportés l'exposition tenue en avril /mai au Musée des Arts Décoratifs ; pour le film, qu'il a inspiré, il a relié les images de chaque jour à la vie, et ces images sont belles.

Claude Michel Cluny

BELLADONNA. Film d'animation de Eiichi Yamamoto, Japon, 1973. Couleur.

Ce dessin animé de Yamamoto est tiré d'un texte de Michelet. Il raconte l'histoire d'une jeune paysanne qui, le jour de son mariage est violée par son seigneur usant sur elle de son droit de cuissage. Jeanne, pour se venger, signe un pacte avec le diable et use de ses pouvoirs pour soulager les pauvres qui l'appèleront alors Belladonna et anéantir les riches. Elle moura brûlée vive sur la place du village.

Yamamoto n'a pas cherché à transposer l'histoire qui se passe dans le Moyen-Age français. Ce cinéaste japonais a fait une très bonne adaptation de l'histoire de Michelet mais à l'inverse de Kurosawa qui de Macbeth a fait *Le château de l'araignée*, il a voulu conserver au texte son aspect français et historique.

Ce film est néanmoins par moments très japonais de par le graphisme très pur et la couleur pastel. Cependant Yamamoto utilise de nombreux types de graphismes, depuis le dessin où l'idée est ramassée en un trait jusqu'au dessin très chargé, très baroque. Ces différents mode d'écriture qui auraient pu accentuer les atmosphères poétiques, érotiques, agressives ou désespérées qui se succèdent sont utilisés indifféremment et, par exemple, pour les scènes de tendresse tous les types graphiques que Yamamoto possède y seront rassemblés ; ce problème se retrouve pour la couleur et la musique aux sonorités italiennes et américaines. Nous sommes balancés entre un aspect séduisant dû à l'originalité du film et un aspect parfois agaçant dû à la confusion dans l'écriture.

Yamamoto veut nous faire partager les phantasmes de Belladonna. Il s'agit souvent de rêves érotiques où les symboles — phallus, spermes — sont non seulement très grossiers mais très explicites ; il ne fait pas appel à notre imagination, nous restons donc spectateurs passifs.

Belladonna, ce peut être une belle dame mais c'est aussi un poison. Dans le film c'est une très belle sorcière. Nous retrouvons cette confusion terrestre, ce dualisme du bien et du mal, d'un Dieu qui a décidé de l'ordre de ce monde mais qui nous a abandonné et je crois que Yamamoto a raison, en chacun de nous, il y a cette *Belladonna*.

Michel Houdayer

---

LA VACANZA. Film italien 1971 de Tinto Brass. Int. : Vanessa Redgrave, Franco Nero, Léopoldo Trieste.

Attaché, prétend-il, aux personnages marginaux Tinto Brass en donne la preuve avec ce film de 1971 (son dernier long métrage connu) mais ne nous convainct pas qu'il puisse prouver, ce faisant, plus qu'un attachement. Pourtant le film ne manque pas de prétention. En racontant l'histoire de cette jeune fille balottée entre les forces contradictoires d'une société pourrie bâtie sur l'exploitation de l'homme par l'homme, Tinto Brass s'offre des atouts de scénario sérieux. Mais c'est pour sombrer très vite dans un symbolisme lourd, voire grossier, dont la lecture est tantôt facilitée, tantôt obscurcie par une mise en scène criarde qui sert plus de dépotoir aux idées reçues que de base exaltante pour la réflexion contestataire. Ce baclage ennuyeux n'est pas de nature à faire croire au réel talent de Brass dont nos confrères d'Italie disent volontiers qu'il est sous-estimé dans notre pays.

Gaston Haustrate

**LE VENT DE LA VIOLENCE,** film américain de Ralph Nelson (1974) avec Michael Caine, Sidney Poitier, Nicol Williamson, Prunella Dee.

Où l'on s'aperçoit que Le Cap et Johannesburg sont la banlieue du Santiago de Pinochet : filatures, tortures, interrogatoires, racisme forcené. Afrique du Sud, état policier : un ingénieur libéral en fait l'expérience, qu'on met en quarantaine pour avoir pris la défense d'un révolutionnaire noir. Leur aventure commune pour retrouver des diamants nécessaires à la Cause permet à Ralph Nelson, adaptant ici un best-seller publié chez Fayard (**La Conspiration Wilby**), de boucler une série B. sans autre génie que celui d'un certain opportunisme, et de nous rappeler qu'il a toujours été l'ennemi du moindre effort. Le tournage en extérieurs ne l'empêche pas d'utiliser des transparences en surnombre, et son amitié pour Sidney Poitier (avec lequel il a fait **Le Lys des champs** et **La Bataille de la Vallée du Diable**) le dissuade, à tort, de diriger un acteur qui en aurait bien besoin : ses incessants roulements d'yeux nous ramènent au temps joyeux du muet et des verts pâturages de la bonne conscience hollywoodienne. Quelques détails accrocheurs (Poitier menottes aux mains exige de Caine qu'il lui ouvre la braguette), et une violence de type sous-Aldrich s'avèrent rapidement inutiles mais l'ensemble, qui sacrifie volontiers à l'exotisme du quartier indien de Johannesburg, n'est point désagréable.

Michel Grisolia

**BRAQUE,** ou le temps différent, film français de Frédéric Rossif et Jean Lescure. Images : Jean Tournier et Bernard Zitzerman. Musique : Vangelis Papathanassiou.

Quoi qu'on puisse en penser, il n'est pas simple de faire un film sur un peintre. L'expérience Picasso, se battant avec ses *toiles* comme avec l'écran lui-même ne se recommence pas. Au demeurant, il s'agit de Georges Braque. Et d'une œuvre qui se prête peu à la démonstration. Le cinéaste et Jean Lescure, chargé de commenter le film, optèrent pour un parcours chronologique situant Braque dans son temps. Les documents utilisés par Rossif sont tous empreints de cette discrétion, de cette modestie et de cette soif de paix et de méditation que les vagues d'actualités forcenées de plus d'un demi-siècle ne cessent de venir battre. A résister ainsi aux sollicitations du moment, contre ou pour quelque chose, à la mode comme aux bouleversements, la sérénité et une noblesse certaine s'imposent peu à peu et effacent l'impression de distinction morose que la mémoire, injuste parfois, pouvait cultiver à l'encontre de cette œuvre que Lescure, en poète de notre temps, sait traduire avec une ferveur dépouillée de littérature — comme son commentaire historique parallèle peut l'être d'illusions et de politesses. Du cubisme aux petites statutes *élémentaires* si belles de ses dernières années, l'œuvre de Braque se découvre plus jeune après ce bain de lumière. Même si persiste à la deuxième vision cette certitude que la dernière séquence est d'un conventionnel regrettable, cet *in memoriam* est une belle préface à l'amour de Braque.

Claude Michel Cluny

**CHANGE PAS DEMAIN**, de Paul Vecchiali, France 1975. Couleur. Avec Myriam Mézières, Hélène Surgère, Françoise Giret.

Voilà un film produit normalement pour ce qu'il est, par le producteur, entre autres, de **Bananes mécaniques**, et dont il n'y aurait pas lieu de s'occuper ici, le laissant à la consommation des salles spécialisées si toutefois elles en veulent : car c'est moins bien fait que les films de Bénazéraf, et le prétexte est aussi prétentieux qu'ennuyeux. Que Paul Vecchiali ait voulu mélanger les genres, pourquoi pas ? Il ne serait pas le premier. Mais le ridicule du scénario, et l'absence de mise en scène, font tomber l'alibi (un film pour les femmes, la politique, le musical etc.). Reste un porno assez niais qui devrait au moins avoir la franchise de s'avouer. On n'est pas contre. Mais qu'on n'essaie pas, de grâce, de nous faire le coup du message ou du deuxième degré. Il y a là une assez sotte impudeur (intellectuelle).

Claude Michel Cluny

**ROSEBUD**, d'Otto Preminger, U.S.A., 1974. Couleur. Avec Peter O'Toole, Richard Attenborough, Cliff Gorman, Claude Dauphin, John Lindsay.

Dans l'interview qu'a rapportée Dominique Rabourdin dans notre dernier numéro, Otto Preminger fuit chaque fois que lui sont posées des questions sur le pourquoi de ses sujets. Pas étonnant que **Rosebud** soit le film stupide qu'il est : comment peut-on traiter intelligemment du terrorisme palestinien si l'on refuse de dire ce que l'on en pense ? Et si le film ne prend pas parti, il penche forcément du côté du plus fort ou du plus sympathique.

Or les terroristes palestiniens qui enlèvent les charmants enfants de milliardaires juifs, que ce soit sur le yacht *Rosebud* ou ailleurs, ne sont ni les plus forts ni les plus « sympathiques » — c'est même très exactement pour ça qu'ils sont acculés à faire du terrorisme. Et il faut vraiment être atteint de sénilité pour imaginer qu'on va faire comprendre leur drame profond *ab absurdo*, c'est-à-dire en accablant, complètement fictivement d'ailleurs, un extrémiste hypocrite et hystérique. On n'ose même pas accuser Preminger de sionisme, parce que le sionisme, c'est quelque chose qui existe — mais peut-être ne s'en est-il même pas aperçu et voit-il effectivement le problème du Moyen-Orient comme une crétinerie policière à l'image de son idéologie à lui.

« Sénilité » ? Le mot est à vrai dire inexact, puisque à l'époque d'**Exodus** et du **Cardinal** Preminger n'avait que 55 ans. Mais il est vrai qu'alors sa caméra jouait de la grosse batterie et qu'il était possible de se mettre au garde-à-vous sur son passage. A force d'être épinglée de rosettes, la baudruche s'est aujourd'hui dégonflée, et il n'y a même plus de hampe pour porter un drapeau sur lequel on traine les savates sans même le faire exprès.

Jacques Grant

**LA TRAQUE,** film français de Serge Leroy (1975) avec Mimsy Farmer, Jean-Pierre Marielle, Michel Constantin, Michel Lonsdale, Michel Robin, Paul Crauchet, Gérard Darrieu, Georges Géret.

Pour qui avait vu **Le Mataf,** du même Leroy, voici une bonne (toute petite) surprise, qui prouve au moins que s'il n'est ni Phil Karlson ni Joseph Lewis, l'auteur a le goût de la série B, carrément schématique, le sens de l'efficacité, l'amour des sous-bois (photo de Claude Renoir : une splendeur de bruns, de roux et d'ocres) et le souvenir des **Chasses du Comte Zaroff.** Une horde de notables traque une jeune anglaise violée par l'un d'entre eux, et la laissera mourir au milieu d'un étang de Sologne, seule grande scène du film, car malgré son accident, la jolie blonde aurait pu révéler, on s'en doute, des choses désagréables sur ces messieurs. Le bât, cependant, blesse du côté du script de Brunelin, qui, pour éviter l'effet, n'en tombe pas moins dans le stéréotype : réunir en un même scénario l'ancien d'Indochine, l'ancien de la Résistance, l'ancien d'Algérie, l'ancien poivrot (catholique) et l'éternel mari (trompé) relève de l'inconscience ou de la provocation. Inutile quand même de trop faire la fine bouche devant un produit qui, joué il y a dix ou douze ans, par Aldo Ray, Stephen Boyd ou Felicia Farr, nous eut absolument ravi. Le genre de films qu'il faudrait doubler en américain pour l'accorder à nos nostalgies.

Michel Grisolia

---

**THE LAST AMERICAN HERO,** film américain de Lamont Johnson (1973) avec Jeff Bridges, Valérie Perrine, Ned Beatty.

Papa est en prison, maman en pleurs et le frérot en état de débilité avancée, que vouliez-vous donc que fit Junior Johnson ? Qu'il courût. Sur les circuits de stock-cars des Etats-Unis, où la majorité silencieuse fait beaucoup de bruit dès qu'elle est au volant d'un vieux tacot pittoresque. Histoire vécue, qui n'a d'ailleurs d'autre intérêt que documentaire, sur la province américaine et le mythe de la bagnole. Du déjà-vu pour les trois quarts, le restant étant consacré aux apparitions de Valérie Perrine, la sexy-nouveauté du cinéma hollywoodien (on la dit, dans **Lenny,** merveilleuse). Junior Johnson et Lamont Johnson n'ont aucun lien de parenté : la mise en scène le prouve avec opiniatreté puisqu'autant la réalisation est crasseuse, autant le sourire de Jeff Bridges éclate de dents blanches et de fossettes rigolotes. Le Depardieu du Middle West mérite mieux, on le sait depuis **Fat City,** que ce véhicule d'occasion rafistolé dans les hangars de la nostalgie, où dorment les Chevrolet fatiguées de **La Fureur de vivre.**

Michel Grisolia

---

**VOUS NE L'EMPORTEREZ PAS AU PARADIS,** film français (1975) de François Dupont-Midy avec Charles Denner, Micheline Luccioni, Pierre Mondy, Romain Bouteille, Marion Game, Bernard Le Coq, Tonie Marshall.

Eternel assistant de Jean Delannoy, Dupont-Midy filme comme son maître : sans commentaire. Et use avec autant de grâce que Delannoy dans **Le Majordome** d'un corbillard et d'un cadavre encombrant comme on n'en voyait plus depuis **On déménage le colonel.** Denner s'applique à singer Jules Berry et aura bientôt à son actif, s'il continue, autant de navets que lui. Encore un film rétro...

## FILMS SORTIS A PARIS DU 23 AVRIL AU 14 MAI

**Anthologie du plaisir**, d'Alex de Renzy - USA, 1970.

**Le Bougnoul**, de Daniel Moosmann - France, 1974 *(voir critique dans le précédent numéro)*.

**La Concentration**, de Philippe Garrel - France, 1968.

**Deux frères appelés Trinita**, de James London - Italie, 1973.

**Dialogues d'exilés**, de Raul Ruiz - Chili, 1974. *(voir critique dans notre prochain numéro)*.

**L'extradition**, de Peter von Gunten - Suisse, 1974 *(voir critique dans ce numéro)*.


# POSITIF

SOMMAIRE :

Entretiens : avec - Martin Scorsese - Etude sur sa carrière

avec - Perrence Malick et analyse des Badlands

Cinéma Français des années 1940-1944 (2 - Les Réalisations)

Fonction du témoignage des années 1939-1949 vu par le cinéma de l'après-Guerre

Abonnements pour 12 nos : France : 115 F — Etranger : 135 F.


**Histoire de Wahari**, de Jean Monod et Vincent Blanchet *(voir critique dans ce numéro*

**Orgies au Golden Saloon**, de William Russel France, 1974.

**La Papesse**, de Mario Mercier - France, 1974.

**Rosebud**, d'Otto Preminger - USA, 1974 *(voir critique dans ce numéro)*.

**Section spéciale**, de Costa-Gavras, France, 1974 *(voir critique dans le précédent numéro)*.

**Un ange passe**, de Pphilippe Garrel - France, 1975.

**Les Voitures qui ont mangé Paris**, de Peter Weir - Australie, 1973.

**Winchester, Kung-fu et Karaté**, de Yeo Bau Jee - Chine /Italie 1973.

**Soldat Duroc, ça va être ta fête**, de Michel Gérard - France 1975.

**L'abattoir humain**, de William Girdler USA, 1973.

**Addio Anna**, d'Yves-André Delubac France, 1974.

**Les Amazones**, de Terence Young France-Italie-Espagne, 1974.

**Au lit, il faut du ressort**, d'Ilja Anutroff RFA 1974.

**Celebration à Big Sur**, de B. Bryant et J Demetrakas *(voir critique dans ce numéro)*

**C'est jeune et ça sait tout**, de Claude Mulot France /Canada 1974.

**Le Cœur et l'esprit**, de Peter Davis - USA, 1973 *(voir critique dans le prochain numéro)*.

**Les Démolisseurs**, de Gordon Parks - USA, 1972.

**Elles ne pensent qu'à ça**, de Joy Nhouck USA, 1972.

**La Fille de la 5ème Avenue**, de Gregory La Cava - USA, 1939.

**Filles de nuit**, de Hilmi Rafla - Egypte, 1973.

**Le grand délire**, de Denis Berry - France 1974-75 *(voir critique dans ce numéro)*.

**L'implacable Karateka**, de Cheung Sun - Chine 1973.

**Le journal intime d'une polissonne en chaleur**, d'Alois Brummer - RFA, 1973.

**Les Jours gris**, d'Iradj Azimi *(voir critique dans le précédent numéro)*.

**The Last American Hero**, de Lamont Johnson - USA, 1973 *(voir critique dans ce numéro)*.

**Libra**, un film du groupe Pattern - France, 1974.

**Lily aime-moi**, de Maurice Dugowson, France, 1974 *(voir critique dans ce numéro).*

**Paul et Michèle**, de Lewis Gilbert - Angleterre / France, 1973.

**Le Sexe infernal**, de Hubert Frank - RFA, 1974.

**La Veuve lubrique**, de José Bénazéraf - France, 1975.

**Vivre à Bonneuil**, de Guy Seligmann - France, 1974. *(voir critique dans ce numéro).*

**Yang Sze, la terreur de Bruce Lee** - Chine, 1974.

**Les Avaleuses**, de James Johnson - France, 1974.

**Belladonna**, d'Eichi Yamamoto - Japon, 1973 *(voir critique dans le numéro).*

**La Brigade**, de René Gilson - France, 1974 1972 *(voir critique dans le numéro).*

**En amour, ça va, ça vient**, d'Henry Sala - France, 1974.

**Fureur noire**, d'Ivan Dixon - USA, 1974.

**L'Homme aux nerfs d'acier**, de Michele Lupo - Italie / France 1974.

**Un divorce heureux**, de Henning Carlsen — France / Danemark 1974 *(voir critique dans ce numéro).*

**Le vent de la violence**, de Ralph Nelson - USA, 1974 *(voir critique dans ce numéro).*

**Archi sexe**, de Patrice Rhon - France, 1973.

**Le Cheval de fer**, de Pierre William Glenn - France 1974 *(voir critique dans le précédent numéro).*

**Couche-toi dans le sable et fais jaillir ton pétrole**, de Norbert Terry - France 1974.

**L'Evadé de l'île du Diable**, de William Whitny - USA, 1974.

**Le Jardin de tante Isabelle**, de Felipe Cazals Mexique 1973.

**Le Jardin qui bascule**, de Guy Gilles - France, 1974 *(voir critique dans ce numéro).*

**Lepke le caïd**, de Menahem Golan - USA, 1974.

**Les Ordres**, de Michel Brault - Canada, 1974 *(voir critique dans le prochain numéro.)*

**La Traque**, de Serge R. Leroy - France / Italie 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

**Travail occasionnel d'une esclave**, d'Alexandre Kluge - RFA, 1975 *(voir critique dans le prochain numéro).*

**Trois réservistes en java**, de Hy Averback - USA, 1973.

**Une fille pour Saint-Tropez**, de Grégory Freed - France, 1974.

**Un homme voit rouge**, de Casper Wrede - G.B., 1975.

**Vous ne l'emporterez pas avec vous**, de François Dupont-Midi - France 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

## ABONNEMENTS : 10 NUMEROS OU UN AN QUELLE DIFFERENCE ?

Périodiquement nos abonnés écrivent aux services administratifs pour s'étonner que leur « relance » d'abonnement arrive avec, pensent-ils, un mois d'avance sur la date prévue.

Nous rappelons que les abonnements à « Cinéma 75 » sont souscrits pour 10 numéros et non pour un an. Ceci pour des raisons pratiques d'ordre administratif (contrôle des fiches de un à zéro). Par exemple un abonnement souscrit à partir du n° 198 inclus se terminera avec le n° 207 inclus également.

Mais il se trouve que, depuis deux ans, la revue publie onze numéros par an, à cause des numéros doubles d'été. Cela explique le décalage : un abonnement souscrit en juin une année vient à échéance en mai l'année suivante.

En espérant que nos abonnés voudront bien prendre en considération ces explications...

## CINEMA 75 POUR QUI ? POUR QUOI ?

L'abondance des matières nous oblige à reporter d'un numéro la suite de notre enquête sur l'orientation de la revue.

Nos lecteurs sont invités à poursuivre le dialogue sur les questions soulevées par le « coup d'envoi » du mois dernier.

# DIALOGUE AVEC LES LECTEURS

## LE CINEMA ET LE CIRQUE

Dans notre numéro 194 de janvier 1975, nous avons publié une chronique consacrée aux rapports du cinéma et du cirque ; son auteur, Adrian, l'ami et l'écrivain du cirque, dont les nombreux livres consacrés à l'histoire des pistes font autorité, avait accompagné son texte d'une filmographie assez importante mais qui pouvait, comme il l'écrivit, comporter des omissions ; aussi notait-il que les apports de nos lecteurs seraient les bienvenus.

Cet appel a été entendu par plusieurs cinéphiles, prouvant ainsi, pour notre plaisir, l'intérêt qu'ils prennent à nos articles. Remercions donc, notamment Messieurs Raymond Izard, de Montrejean, Monsieur Marzouki Issam, de Tunis; Monsieur Jean Villiers, de Paris, et, dans l'attente d'autres compléments éventuels, ajoutons donc aux films évoquant les gens du voyage, les titres suivants :

### LONGS METRAGES

— **Ismaïl Yassine au cirque.** Réalisation : Fatine Abdel Wahab. Interprète : Ismaïl Yassine. 195 ? Noir et blanc. Tourné en partie sous le chapiteau Togni, de passage en Egypte à cette époque.

— **Le Cirque.** (1968). Réalisation : Atef Salem. Scénario : Salah Abou Sif. Interprètes : Hassan Youssef, Nabila Abid, Mohamed Oudh, Ahmed Abadha, Hassan Hassine, Zinate Sidki. Tourné en grande partie au Cirque National d'Egypte.

— **La Vallée du Gwangi.** 1969. Couleurs. Américain. Réalisateur : James O'Conolly. Scénario de William E. Bast d'après une histoire de Ray Harryhausen inspirée de Willis O'Brien. Adaptation : William E. Bast et Julian More. Photographe : Erwin Hillier. Musique : Jerome Moross. Interprètes : James Franciscus, Richard Carlson, Gila Golan, Laurence Naismith, Freda Jackson, Gustavo Rojo, Dennis Kilbane, Mario de Barros, Curtis Aden.

— **Johannes fils de Johannes.** 1918. Réalisation : André Hugon. D'après Marcel Girette. Interprètes : Musidora, André Nox. Production : Films A. Hugon. Distribution : Pathé Frères.

— **Salto Mortale.** Appelé aussi « Le grand saut périlleux ». Tourné pour la télévision en grande partie sous le chapiteau du Cirque Krone. Présenté en France sur les écrans de télévision française. Chaine TF 1 Film à épisodes. 1975. Scénario : Heinz Oskar Wuttig. Mise en scène : Michael Braun. Musique : Rolf Hand Müller. Interprétes : Gustav Knuth, Hellmut Lange, Horst Janson, Hans Jürgen Bäumler, Margitta Scherr, Gitty Djamal, Andreas Blum, Hans Söhnker, Ursula Von Manescul, Joseph Offenbach, Karla Chadimova, Walter Taub, Kai Fischer, Sabine Eggerth, Andréa Scheu, Nicky Makulis,

Alexander Vogelmann, Walter Feuchtenberg, Lore Fischer, Michael Gahr, Yumata Pauli, Fritz Pauli.

— **Masques d'artistes** (You never Know Women). 1926. Réalisation : William A. Wellman. Interprètes : Florence Vidor, Clive Brook, Lowell Sherman, Roy Stewart, Sydney Bracey, El Brendel. Scénario d'Ernest Vajda et Benjamin Glazer. Production Paramount.

— **S.O.S.** (S.O.S. Schiff Im not). 1928. Réalisation : Carmine Gallone. Interprètes : Gina Manès, André Nox, Liane Haid, Alphons Fryland, Nestor Ariani, Raymond Van Riel. Scénario de Carmine Gallone. Production : Sofar-Erda Films-Defu.

— **Un soir à Marseille.** 1937. Réalisation : Maurice de Canonge. Interprètes : Colette Darfeuil, Antonin Berval, Pierre Larquey, Lucien Gallas, Charpin, Milly Mathis, Georges Péclet, Maxudian, Sinoël, Yvonne Rozille, Paul Demange. Scénario : René Sarvil. Production : les films Azur.

## COURTS METRAGES

— **Un clown dans la ville.** Scénario : Léonide Braslavski. Réalisation : Lia Derbycheva. Vers 1970.

— **Youri Nikouline.** Scénario : Arkadi Atkamov et Ilya Gutman. Réalisation et photographie : Ilya Goutman. Vers 1970.

— **Les chevaux du cirque.** Scénario et réalisation : Léonide Kristi.

— **Le cirque des ours.** Scénario et réalisation : Ekatérina Vermicheva. Vers 1970.

— **Cirque national.** Scénario : Nina Igonina. Réalisateur-opérateur : Vladimir Kopaline. Vers 1970.

— **Les enfants du cirque.** Scénario : Lev Grossman. Réalisation : Léonide Kristi. Vers 1970.

Par ailleurs, nos correspondants nous signalent quelques différences de dates entre celles de leurs fiches et celles d'Adrian. Elles peuvent provenir d'erreurs typographiques (hélas !) mais elles peuvent aussi être le fait que l'année prise en référence est soit celle du tournage, soit celle de la sortie dans le pays d'origine, soit celle de la présentation en France. Rappelons que la chronique concernée est le condensé d'un thème que notre collaborateur Adrian prévoit de développer dans un de ses prochains livres. Nous en reparlerons, bien sûr.

Voici les précisions apportées par nos correspondants :

— **Ame de clown** : 1933

— **A mi-chemin du ciel.** Sur le même sujet a été tourné en 1930 :

**Half Way to Heaven** de George Abbott. Interprètes : Charles Rogers, Jean Arthur, Paul Lukas, Helen Ware, Oscar Apfel, Irving Bacon, Edna West, Al Hill, Lucille Williams. D'après le roman d'Henry L. Gates « Here Comes the Bandwagon ». Production Paramount.

— **Cavalerie légère** : 1935

— **Cible vivante** : (The Great Flammarion). Autres interprètes : Stephen Barclay, Lester Allen, Michael Clark, Esther Howard. Production : Republic Pictures.

● *Comme en 1974, le Théâtre National de l'Est Parisien, 15, rue Malte-Brun, Paris 20e, présentera, en avant-première, du 28 mai au 5 juin, les films sélectionnés pour la Semaine de la Critique et la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes 1975. Les projections auront lieu au TEP en soirée, à 20 H.*

● *Dans le cadre du Festival du Pays de Retz, aura lieu la 1e Rencontre cinéma du Pays de Retz, les 28 et 29 juin. Thème de la rencontre : le jeune cinéma. Une large place devant être faite aux cinéastes indépendants, c'est à eux que cette Rencontre s'adresse. (Renseignements : Alain Goillon, La Clairière Bât. Les Pins - 44210 Pornic).*

— **Le Cirque d'épouvante** : Interprètes : Bernard Goetzke, Ellen Kurtiss, Siegfried Arno.

— **Le clown Bux.** Autre interprète : Pierre Larquey dans un rôle important.

— **L'empreinte rouge.** Vedette féminine : Colette Darfeuil.

— **La Galerie des monstres.** Réalisateur : Jacques Catelain. Autres interprètes : Geymond Vital, Lily Samuel et Jacques Catelain.

— **Grock** (version allemande). Liane Haid interprète le rôle tenu dans la version française par Gina Manès).

— **Looping the Loop.** Autre interprète : Siegfried Arno.

— **Maquillage.** Il faut lire : Karel Anton.

— **Le Miracle de l'amour** ne fut jamais un film distinct de **Le cirque du diable.** Ce titre ne fut utilisé que pour le « roman-ciné » tiré de cette production.

— **Polly of the Circus** (au lieu de **Polly at the Circus**). Réalisation : Alfred Santell. Interprètes cités : Clark Gable, Marion Davies. Autres interprètes : Charles Aubrey Smith, David Landau, Ruth Selwynn, Maude Eburne, Guinn Williams, Clark Marshall. Scénario de Carey Wilson d'après une pièce de Margaret Mayo. Production : M.G.M.

— **Quick.** Ce titre était aussi celui de la version allemande réalisé également par Siodmak avec Lilian Harvey, Hans Albers, Paul Hörbiger, Willy Stettner, Genia Nicolaieva, Albert von Kernsten et Kathe Haack.

— **Salto mortale.** Ce titre est aussi celui de la version allemande réalisée également par E.A. Dupont. Interprètes : Anna Sten, Reinhold Berndt, Adolph Wohlbrück (Anton Walbrook), Otto Walburg, Kurt Gerron. (Cette version fut aussi présentée quelques fois sous le titre : Trapèze).

— **Les vagabonds magnifiques.** Autre interprète : Nadia Sibirskaïa dans le rôle principal.

— **La Venenosa.** Autre interprète : Sylvio de Pedrelli, 2ème rôle masculin.

## DES FORMULES LAPIDAIRES

Je dois vous avouer avoir été inquiet d'une formule lapidaire et dangereuse page 130 du numéro 196, colonne de gauche : « petits pédés malades ». On peut être pédé et pas malade, petit et pas pédé, malade et pas petit, reconnaissez-le. Mais quand on est pédé, on est toujours petit, en somme. Evitez, je vous prie, de vous ridiculiser en employant des termes vulgaires qui font très bien pour qui rêve de barricades, assis dans un bureau de rédaction. Ça ne vous écorchera pas la langue de dire homosexuel, à la rigueur. Le pédé de « Orchidée » n'est pas pédé. Assurément. Il est dégénéré et n'a aucun désir pour les petits enfants je puis vous le jurer. Je suis un petit enfant de 17 ans, je connais bien les pédérastes, c'est-à-dire les gens qui adorent les enfants, et lui est malade, certes, mais revoyez votre vocabulaire : le mot pédé ne s'applique pas à lui. Maintenant je dois dire que chaque fois que j'arrive à entrer dans une salle de cinéma où c'est pour les plus de 18 ans, que je n'ai pas encore, je vois des hétérosexuels qui font plus ou moins l'amour. On ne dit jamais : « tiens voilà un petit hétéro dégénéré ! » Pourquoi ? Monsieur Grant, je suis prêt à partir du mois de septembre où je serai plus libre, à vous expliquer ce que ressent un pédé ni petit ni dégénéré chaque fois qu'on lui assène un accouplement hétéro : c'est dégénérant. La vision de « Bigger Splash » m'a remonté le moral.

En fait je comprends bien que ce genre de décadent soit un fâcheux obstacle d'inhérence politique « Les putes et les pédales, y a rien à en tirer ». Voire... Souhaitons que vous n'ayez rien contre MLF, FHAR, etc... Mais croyez le, il faut dénoncer l'hypocrisie du nouveau système : avant, on ne parlait pas de l'homosexualité dans les films car ça n'existait pas (hum). Maintenant de « California Split » à « Nel nome del popolo italiano » en passant par « L'im-

portant c'est d'aimer » ou « Jésus Christ Super Star » ou « Point Limite Zéro », ou n'importe quel autre, on a des travelos, des transexuels, des gigolos, des pédales, des tantes, des guignols désincarnés : c'est la mode. On ne fait plus une pièce de Boulevard sans un homosexuel : pourquoi ? Pour mieux se foutre d'eux. C'est donc là qu'on attend les auteurs sérieux, qui refusent une sempiternelle caricature vulgaire et complaisante : je ne connais pour ma part que Marco Bellochio qui ait réussi à placer dans « Au nom du père » un élève homosexuel qui ne fasse pas partie des vestiaires. Par contre, Antonioni, dans « Blow Up » vitupère les couples PD à petit chien chien. J'ose espérer qu'il y a mieux à faire que de dénoncer ces couples qui sont de parfaits gentlemen, modèle d'intégration d'une minorité dans la bourgeoisie.

J'ai la lâcheté de ne pas signer.

**Vous me faites le coup du spectateur de Guy Bedos qui, après son sketch antiraciste « Marrakech », va voir le fantaisiste dans sa loge et lui dit : « Qu'est-ce que vous leur avez passé, aux Arabes ! ».**

**Dois-je préciser que, pour utiliser un euphémisme, je n'ai rien contre les homosexuels ? — surtout que, si, comme vous l'écrivez, vous lisez mes articles, vous avez dû vous en apercevoir à plusieurs reprises. C'est même très précisément pour ça que je ne supporte pas l'utilisation que Patrice Chéreau, comme beaucoup d'« hétéros-flics » (dont il n'est pourtant pas), fait d'eux. « Petits pédés malades », ce n'est pas moi qui l'invente, c'est ainsi que La Chair de l'Orchidée s'amuse, comme la pire tradition boulevardière, à montrer son homosexuel. C'est dire combien j'adhère à votre discours contre la « mode » qui consiste à montrer partout des homosexuels pour, comme vous dites, mieux se foutre d'eux. Bien sûr, qu'il en existe, des comme celui de La Chair de l'Orchidée. Mais je pense que vous aurez maintenant compris ce que je veux dire : traitant le sujet qu'il traite, Patrice Chéreau ne pouvait pas, effectivement, ne pas montrer un homosexuel comme celui de son film ; ce que je refuse, c'est ce sujet rétro, ce film rétro, à l'intérieur duquel tout est aussi inutile ou dangereux que lui.**

**Bref : et vous avez mal vu le film, et vous ne m'avez pas compris... Alors, de grâce, ne me faites pas le procès du vocabulaire. Si j'utilise « pédé », ce n'est pas par souci d'étymologie, mais parce que ce mot a le sens péjoratif que je voulais signifier dans le contexte de ce film. J'aurais pu écrire pareillement « pédale ».**

**Vous expliquez pourquoi vous n'osez pas mettre votre nom ni votre adresse. Je vous assure que je ne vous aurais pas envoyé en camp de concentration. Croyez-moi : lorsque les homosexuels s'affirmeront enfin pédales — comme avait fort bien commencé à le faire le FHAR, justement —, cela signifiera peut-être que nous commençons à entrer dans un temps où les Patrice Chéreau et autres « décadents » auront enfin envie de traiter d'autres sujets que la décadence, homosexuelle ou non.**

**J.G.**

## LES FILMS INVISIBLES

● **M. Bonaillie, de Dunkerque,** nous signale que dans sa ville la situation de la programmation des salles n'est guère plus brillante qu'à Bordeaux. Sur les 26 films présentés dans notre numéro de décembre, 20 ne sont jamais sortis à Dunkerque. « Il a fallu me déplacer à Lille pour voir Mai 68, écrit-il. Ca revient cher la place !

● **M.V. Hourcade, d'Arcachon :** « Nous sommes voués au mauvais western et au porno. Sniff ! Bordeaux, c'est mieux, mais c'est loin. Et puis, à Arcachon, les *(rares)* sous films qui passent n'ont pas toujours le succès qu'ils méritent. Le spectateur aussi a ses responsabilités. Quand et comment en sortirons-nous ?

## PROCEDES BIZARRES

Dans « Les dernières Nouvelles d'Alsace », le plus grand quotidien régional, le complexe CAPITOLE UGC qui projette **Dupont Lajoie** dans une de ses six salles, annonce ainsi le dernier film de Boisset : « On rit à toutes les séances » Point final.

Surpris par la malhonnêteté de cette publicité cavalière et incomplète, je téléphone à la personne responsable des insertions dans la presse. Elle me répond d'abord qu'elle fait ce qu'elle veut, ce que je lui concède volontiers. Elle ajoute aussitôt « Je suis raciste et je n'ai pas aimé le film ». Comme elle demeure imperméable à mes arguments avec une mauvaise foi consternante et que je remarque de surcroît dans la conversation que le nom de Boisset ne lui dit rien, je lui précise que je me ferai un devoir de signaler à la presse ce que je pense de son procédé publicitaire. Et je m'entends répondre avec aplomb : « Essayer toujours, l'UGC sera là ; vous ne publierez aucune de vos récriminations dans un journal ou une revue qui ait des lecteurs », chiche ?

P.S. Je ne suis pas un inconditionnel du film de Boisset.

## DES ELOGES IMMERITEES

*De Monsieur Armand de Paris :*

Je sais que tous les goûts sont dans la nature (vos petites étoiles le prouvent) mais parfois votre souci de laisser défendre un film par le seul de vos collaborateurs qui l'a aimé débouche sur une certaine injustice !

Exemple : deux pages sur **Les Intrigues de Sylvia Couski**, par Jacques Grant. D'accord, il reconnaît *« quelques défauts de bâclages »*, et qu'il sera *« beaucoup exigé du spectateur »*. C'est le moins que l'on puisse dire ! Mais quand il écrit *« Cette adéquation assez parfaite entre le sujet et son traitement fait que cette première sortie commerciale en France d'un film underground français propose une approche intéressante et de qualité de ce genre de cinéma »* j'ai peur que vos lecteurs hors Paris regrettent de ne pouvoir voir le film. Et j'ai envie de leur dire moi qu'ils ne perdent rien, que c'est moi qui ai perdu douze francs pour voir sur un mouchoir de poche un film laid et vide, qui semble du super-8 gonflé en 16, mal filmé, sans aucun intérêt, suite de morceaux vaguement mis bout à bout par quelqu'un qui s'en fout pas mal et qu cherche à rentabiliser ses chutes de pellicule !

Jacques Grant va peut-être penser que ma réaction prouve que le film dérange Mais non, il ne dérange pas puisqu'il est le néant. Quant au procédé qui consiste à se préserver en qualifiant à l'avance de « pédés confortables » ceux qui rejettent le film, chapeau !

Pour ma part, j'estime que c'est faire trop d'honneur à cette nullité que de lui consacrer deux pages !

De même, pour **Flesh Gordon** (une demi page, il est vrai) ratage total à mon avis parce que laid de bout en bout.

Laideur de l'image, des trucages, des décors, des figurants (ah les vieilles fesses tombantes des gouines de service !)

Quand donc verrons-nous un film érotique qui le soit vraiment ? C'est un record avec un scénario pareil de ne même pas faire un film « bandant » !

Et trouver ça « tonique » alors que c'est laborieux en diable prouve que votre cerveau est embrumé par le trop grand nombre de km de pellicule que vous visionnez.

Cela aboutit à des critiques élogieuses imméritées :

La « Revue du Cinéma » se couvre de ridicule en délirant sur **La Merveilleuse visite** et **Sérieux comme le plaisir**, André Cornand qualifie de « tournant dans l'histoire du 7e art » le très limité **Histoire de Wahari**. « Télérama » donne six pages à **L'important c'est d'aimer**, bref, il y a quelque chose de pourri dans le royaume de la critique !

**De M. Caillie de Bruxelles :**

Je rappelle à J. Farren qu'Experimntl 5 cette année, ce ne fut pas les films de RICE, ANGER, MARKOPOULOS (absents de ce festival) mais bien des recherches temporelles et structuralistes sur l'expérimentation. Que les œuvres présentées soient de caractère déshumanisé et à la limite du supportable j'en conviens, mais qualifier de médiocres (voir n° 197) certains films belges était injuste puisque présentés *hors compétition* ils n'avaient en tout cas rien à envier à cette misère pédante qu'est **PIED-ENFLE**, en compétition elle.

De plus, il est facile de clamer que l'Underground est maintenant dépassé, alors que ce mouvement a toujours été « ignoré » en Europe, comme l'a rappelé notamment à ce festival lors d'un entretien la journaliste américaine Annette Michelson, ce qui serait une des causes pourquoi des cinéastes (USA) chevronnés n'aient pas présenté leurs réalisations à cette manifestation.


**ROBERT BRESSON**

Notes sur le cinématographe

**GALLIMARD**



**LES CAHIERS DE LA CINEMATHEQUE**

revue trimestrielle pour servir à l'histoire du cinéma

**dernière parution :**

**- SERGE de POLIGNY -**

**Jean Cocteau, Philippe Hériot, Gaston Bonheur**

XIV C.I.C.I. :

**« Notre après-guerre ».**

*Abonnements :*

— 1 an (4 n$^{os}$) = 32 F
(soit 1 N$^{o}$ gratuit)

— 2 ans (8 n$^{os}$ = 56 F
(soit 3 N$^{os}$ gratuits)

Palais des Congrès,
66000 PERPIGNAN
CCP 1925 - 72 Montpellier
(joindre le paiement à la commande)


**Dans notre prochain numéro :**
**LA GRANDE KERMESSE DE CANNES**

**Les exigences du planning technique ne nous ont pas permis cette année de proposer un dossier « Festival de Cannes » dès la clôture de cette manifestation.**

**C'est donc dans le numéro daté juillet que nos lecteurs prendront connaissance des commentaires que cette foire aux films a inspirés à nos envoyés spéciaux à Cannes.**

# LES FILMS DU MOIS


| | | |
|---|---|---|
| L'AGRESSION | 139 | Gérard Pirès |
| BELLADONNA | 147 | Eiichi Yamamoto |
| BRAQUE | 148 | Frédéric Rossif |
| LA CAGE | 129 | Pierre Granier-Defferre |
| CELEBRATION AT BIG SUR | 146 | Bryant /Demetrakas |
| CHANGE PAS DEMAIN | 149 | Paul Vecchiali |
| L'EXTRADITION | 140 | Peter von Gunten |
| LE GRAND DELIRE | 136 | Dennis Berry |
| HISTOIRE DE WAHARI | 130 | Blanchet /Monod |
| L'IBIS ROUGE | 114 | J-P. Mocky |
| INDIA SONG | 126 | Marguerite Duras |
| LE JARDIN QUI BASCULE | 137 | Guy Gilles |
| KAFR KASSEM | 109 | Borhan Alawiya |
| THE LAST AMERICAN HERO | 150 | Lamont Johnson |
| LILY AIME-MOI | 124 | Maurice Dugowson |
| MITHILA | 146 | Luneau /Segara |
| MUHAMMAD ALI THE GREATEST | 122 | William Klein |
| ROSEBUD | 149 | Otto Preminger |
| SKEZAG | 119 | Joël Freedman |
| LA TRAQUE | 150 | Serge R. Leroy |
| UN DIVORCE HEUREUX | 119 | Henning Carlsen |
| LA VACANZA | 147 | Tinto Brass |
| LE VENT DE LA VIOLENCE | 148 | Ralph Nelson |
| VIVRE A BONNEUIL | 120 | Guy Seligmann |
| VOUS NE L'EMPORTEREZ PAS... | 150 | F. Dupont-Midy |

SI VOUS DESIREZ

# CREER UN CINE-CLUB

- ○ dans votre ville
- ○ dans votre quartier
- ○ dans votre M.J.C.
- ○ dans votre entreprise
- ○ dans votre établissement scolaire

# LA F.F.C.C.

**met ses services techniques à votre disposition :**

- ○ affiliation (206 96 08)
- ○ programmation (206 96 06)
- ○ documentation (206 96 16).
- ○ comptabilité (206 96 08)
- ○ expédition (206 96 14)
- ○ cinéma 75 (208 72 93)
- ○ IFACC (208 72 93)

**DOSSIER D'AFFILIATION, CATALOGUE ET ORGANISATION DE STAGES SUR DEMANDE — ECRIRE : 6, RUE ORDENER - PARIS 75018**

**delegations regionales**

MEDITERRANEE Jean-Pierre PIQUEMAL, 6, rue Condorcet 34500 BEZIERS Tél. 67.76.22.11
SUD OUEST Georges MALGOUYARD, 47, rue Rosa Bonheur 33000 BORDEAUX Tél. 56.44.38.94
NORD Secrétariat : Jeannine CATTEAU, 4 /51, rés. Flandre Rue Holden 59170 CROIX Tél. : 20.72.19.41
EST Georges SIGWARTH, 4, rue du Florimont 68230 TURCKHEIM Tél. : 89.49.06.88
LYON Secrétariat : Carla ZENARO, Les Landes de la Voie Romaine n° 30 69290 CRAPONNE Tél. : 78.57.00.69

FEDERATION FRANÇAISE DES CINE-CLUBS
CINEMA 75 ● N° 199 ● JUIN 1975 ● 8 F